

40
h.
2

4^o Mus. Ser. 1412

63

<36621573780013

S

<36621573780013

Bayer. Staatsbibliothek

~~1751~~
Neue
Singer-Schule

oder

gründliche und vollständige
Anweisung zur Singkunst

in drey Abtheilungen

mit hinlänglichen

Übungsstücken

von

F. Schubert

Leipzig
bey Breitkopf & Härtel
Pr. 2 Rthl. 16 Gr.

Jos. Mayr



Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

H e r r n

Alexis Friedrich Christian

regierenden Fürsten von Anhalt-Bernburg.

Dem

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

Herrn

Alexis Friedrich Christian

regierenden Fürsten von Anhalt-Bernburg

zu Köthen

Seine Durchlaucht

Ich habe die Ehre

zu schreiben

an Sie

mit der Bitte

um Ihre

Genehmigung

Durchlauchtigster Fürst,

Gnädigster Fürst und Herr,

In dem Genuss und der Erholung, die die Kunst allgemein-verehrten Fürsten gewährt, findet sie selbst ihren schönsten Lohn, und der Künstler seine stärkste Ermunterung. Doppelt schätzbar ist diese Ermunterung ihm dann, wenn er in dem erhabenen Fürsten zugleich den geschmackvollen Kenner seiner Kunst bewundert.

In der Ueberzeugung, dass Ew. Durchlaucht als Kenner und Freund der Musik, das Bestreben die Kunst des Gesanges zu vervollkommen, beifällig bemerken, wage ich es, gegenwärtigen unvollkommenen Versuch, als ein bleibendes Denkmahl meiner tiefen Verehrung Höchstdenenselben unterthänigst zu überreichen. Es wäre ein eben so entscheidender als mir höchsterfreulicher Beweis von dem

Durchlauchtigster Fürst,

Gnädigster Fürst und Herr,

Werthe meiner Arbeit, wenn sie so glücklich wäre, Höchstdero
Beifall nicht ganz zu verfehlen.

Der ich mit wahrer Ehrfurcht stets seyn werde

Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht

unterthänigster Diener

Johann Friedrich Schubert.

V o r b e r i c h t.

Wie sehr das Gebiet der Singekunst seit einem Zeitraume von ohngefähr fünfzig Jahren erweitert worden ist, wird jeder Sachverständige einsehen, und wer sich davon überzeugen will, der darf nur die jetzigen Singestücke (hauptsächlich in Ansehung des Vortrags) mit denen der damaligen Zeiten vergleichen. Es ist heut zu Tage nicht leicht ein guter Sänger zu seyn! Ob wir gleich an Sängern und Sängerinnen keinen Mangel haben, so möchten doch wohl nicht viele unter ihnen seyn, die ihre Partie so executiren, dass vom Componisten nichts zu erinnern wäre, und dem Kenner kein Wunsch übrig bliebe.

Mit der Kunst selbst, scheint sich auch der Geschmack an der Kunst mehr ausgebreitet zu haben. Wahrlich ein grosser Gewinn! Es giebt wohl keine unschuldigeren Freuden, als Singen. Im Gesange liegt Zeitvertreib, Trost, Aufheiterung und mannigfaltiger Genuss auch für den Einsamen, den Verlassenen; die Musik sollte daher meines Erachtens ein wesentlicher Theil einer jeden feinen Erziehung seyn.

Die Natur hat uns zum Gesange berufen. Unsre Empfindungen sind mit den Tönen verwandt, sie drücken sich auch bei dem rohen Menschen durch Töne aus, und die Natur hat jedem Menschen ein Instrument gegeben, dem er nur einige Aufmerksamkeit und Mühe schenken darf, um es gehörig gebrauchen zu lernen — nemlich die Stimme.

Noch immer vernachlässigen wir den Gesang mehr als wir sollten, obgleich mit den Fortschritten der Singekunst sich die Liebhaberei für diese vermehrt hat. Diese gegen die vorigen Zeiten grössere Liebhaberei hat eine verhältnissmässige Anzahl Singelehrer und Lehrerinnen nothwendig gemacht. Dass aber unter diesen sich noch immer viel unberufene finden, die nicht wissen, wie eine Stimme zweckmässig behandelt, geübt und gebildet werden muss, weiss jeder wahre Kunstkenner, der die Methode der gewöhnlichen Singelehrer beobachtet hat.

Vor allen Dingen fehlt es noch immer an zweckmässigen Lehrbüchern. Die Männer: Sulzer, Tosi und Hiller haben zwar durch ihre Schriften nützliche Beiträge zur Vervollkommnung der Singekunst geliefert und den Liebhabern des Gesangs viel nützliche Lehren ertheilt; es scheint aber mit diesen Werken wie mit mehreren andern Sachen zu gehen, die man eine beträchtliche Zeit besessen hat, nemlich: der Reiz dafür verliert sich; man vergisst sie, und benutzt sie nur so lange, wie sie neu sind.

Bei gegenwärtigem Werke hatte ich die Absicht, theils die Grundlehren der Singekunst genannter Männer, deren Schriften ich ehemals studirt und bei meiner jetzigen Arbeit benutzt habe, zu erneuern, theils meine Beobachtungen und Erfahrungen, die ich bei meinem vielfältigen Privatunterrichte und bei meiner zwölfjährigen theatralischen Laufbahn gesammelt habe, (wo ich Gelegenheit hatte eine grosse Menge menschlicher Stimmen mit allen Verschiedenheiten zu beobachten,) dem Gesang liebenden Publikum mitzutheilen.

Obgleich die Schriften oben erwähnter Männer viel gute Lehren über die Singekunst enthalten, so fand ich doch, dass darinnen für die Bildung der Stimme zu wenig gesorgt ist; auch vermisste ich in diesen die nothwendigsten Solfeggi, welche die Stimme bilden, das Treffen der Intervallen befördern und das Organ für die

Passagien geschickt machen. Ich habe deshalb gegenwärtigem Werke die nöthigsten Exempel und Uebungsstücke beigelegt und diesem Mangel dadurch abzuhefen gesucht; auch ist wohl nicht zu leugnen, dass die damaligen Lehren dem heutigen Geschmacke und der jetzigen Setzart unsrer Componisten nicht mehr ganz anpassend sind. (Wer sich hiervon überzeugen will, der betrachte nur die Partitur eines Singestücks jetziger, und damaliger Zeiten.) Ich konnte deshalb nicht umhin in mehreren Stücken von der bisher gewöhnlichen Lehrart abzuweichen. Ich habe dabei nach Einsicht und Ueberlegung gehandelt und hoffe, nichts ohne Grund und Beweis behauptet zu haben. Ob ich mein Ziel ganz erreicht habe, mag der unpartheiische Kunstrichter entscheiden, dem ich die Versicherung gebe, dass ich jede anständige und gründliche Belehrung dankbarlich annehmen, und in Zukunft zur Verbesserung meines Werks, benutzen werde.

Gegenwärtiges Lehrbuch ist für das weibliche Geschlecht so wohl als für das männliche bestimmt, und es geschahe blos der Kürze wegen, dass ich mich immer der Ausdrücke der Lernende, ein Singeschüler u. s. w. bediente.

Deutlichkeit ist das Hauptforderniss des Lehrstils: ich schmeichle mir, dass ich dieser Anforderung Genüge geleistet habe. Dass vielleicht manches mit ausgesuchtern, schönern Worten hätte gesagt werden können, gestehe ich gern. Einem Musiker wird man aber hoffentlich eine gerade simple Sprache, zumal in einem Lehrbuche, zu Gute halten.

Die mehreste Schwierigkeit hat mir, ich gestehe es, eine richtige und zweckmässige Anordnung und Eintheilung des Ganzen gemacht. Ich konnte endlich keine bessere finden, als die ich gewählt habe, nach welcher das Ganze in drei Haupttheile zerfällt, nemlich: 1) in allgemeine Belehrungen über Stimme und Gesang, 2) in Elementarunterricht und 3) in Anweisung zum Vortrage. Aber auch nachdem diese drei Hauptabtheilungen gefunden waren, war es immer noch schwierig, das einzelne gehörig zu ordnen.

Mein Plan war vorzüglich, alles so folgen zu lassen, wie es beim Singeunterrichte selbst folgen muss. Aus diesem Grunde habe ich das Kapitel: von den Passagien, zwischen die beiden Kapitel: von den wesentlichen und willkührlichen Manieren gelegt. Dass ich mehreres im zweiten Theile abhandelte was in dritten Theil gehört, geschahe, um ermüdende Weitläufigkeiten und unnütze Wiederholungen zu vermeiden. Ich hielt für das beste, die wesentlichen Manieren, Fermaten und Cadenzen an einem Orte so vollständig als möglich abzuhandeln, und am andern blos auf das schon vorhandene hinzuweisen. Der gründliche Theoretiker Herr Türk that bei Verfertigung seiner Klavierschule (welche ich vielfältig zu Rathe gezogen habe,) ein Gleiches. Bei einem Lehrbuche hat jeder in der Anlegung des Plans seine eigne Weise und die Anordnung der Nebendinge ist eigentlich eine Geschmackssache, über die sich keine bestimmten Regeln ertheilen lassen.

Ich übergebe jezt mein Buch den Freunden des Gesangs mit der Ueberzeugung, keinen Fleiss gespart und das meinige gethan zu haben, und wünsche nichts mehr, als dass es zur Vervollkommnung einer edlen Kunst nicht ohne Nutzen seyn werde.

Johann Friedrich Schubert.

I n h a l t.

ERSTER THEIL.

Von der menschlichen Stimme überhaupt und deren Verschiedenheiten, nebst allgemeinen Regeln, welche bei Singeübungen zu beobachten sind	Seite 1
---	---------

ZWEITER THEIL.

Elementarunterricht.

ERSTES KAPITEL.

Von der Bildung der Stimme	19
----------------------------	----

ZWEITES KAPITEL.

Vom Treffen der Noten	27
-----------------------	----

DRITTES KAPITEL.

Von den wesentlichen Manieren.

Von den Vorschlägen	50
Von den Nachschlägen	55
Vom Doppelvorschlag	58
Von dem Schleifer	59
Vom Schneller	61
Vom Triller	62
Vom Pralltriller	66
Vom Mordenten	66
Vom Doppelschlage	67

VIERTES KAPITEL.

Von den Passagien	69
-------------------	----

FÜNFTES KAPITEL.

Von den willkürlichen Manieren und Nüancen, ingleichen von Fermaten und Cadenzen	101
Von den Fermaten	107
Von den Cadenzen	112

DRITTER THEIL.

Lehre vom Vortrage	-	-	-	-	-	120
Von der Deklamation	-	-	-	-	-	121
Von der Deutlichkeit in der Ausführung	-	-	-	-	-	123
Vom Ausdruck	-	-	-	-	-	129
Vom schweren und leichten Vortrage	-	-	-	-	-	130
Von den musikalischen Accenten	-	-	-	-	-	133
Vom zweckmässigen Gebrauche der Manieren	-	-	-	-	-	135
Von der gehörigen Stärke und Schwäche	-	-	-	-	-	138
Vom Recitativ und dessen Vortrage	-	-	-	-	-	141

ERSTER THEIL.

Von der menschlichen Stimme überhaupt, und deren Eigenschaften, nebst allgemeinen Regeln, welche bei Vorträgen zu beobachten sind. Seite 1

ZWEITER THEIL.

Elemente der Musik.

DRITTER THEIL.

Von der Bildung der Stimme.

ZWEITES KAPITEL.

Von Tönen der Noten.

DRETTES KAPITEL.

Von den verschiedenen Manieren.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

Viertes KAPITEL.

Von dem Vortrage.

Fünftes KAPITEL.

Von dem Vortrage, nebst allgemeinen Regeln, welche bei Vorträgen zu beobachten sind.

Von dem Vortrage.

Von dem Vortrage.

ERSTER THEIL.

Von der menschlichen Stimme überhaupt und deren Verschiedenheiten, nebst allgemeinen Regeln, welche bei Singeübungen zu beobachten sind.

1.

Der Ton einer reinen gebildeten Menschenstimme ist so vorzüglich und schön, dass jedes Instrument in dem Verhältnisse gewinnt, in welchem sein Ton sich ihm nähert.

2.

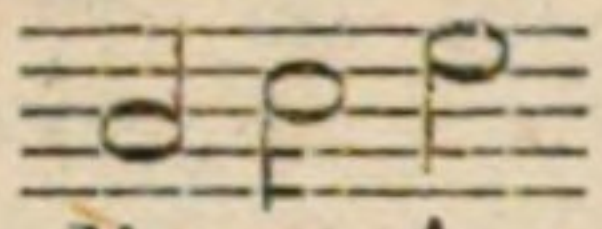
Durch die Kraft und den harmonischen Wohllaut der Sprache unterstützt, gewinnt der Gesang alle Herzen, und dringt in die Tiefe des Gemüths. Was vermag nicht schon der Sprechton in der Declamation? und wie vielmehr wirkt noch der Gesangton in seiner melodischen und harmonischen Ausbildung?

5.

Umfang, Reinheit, Festigkeit und Biegsamkeit, Stärke, Volltönigkeit und Rundheit sind die wesentlichen Anforderungen, die an eine Stimme gemacht werden. Man sieht leicht, dass hier Natur und Fleiss vereint wirken müssen, und jeder Lehrer der Singekunst sollte daher theils den Sinn, theils auch die physische Beschaffenheit des Lehrlings prüfen, wenn man anders die Kunst nicht zum Dilettantismus erniedrigen oder blos der Gewinnsucht fröhnen will *). Dabei aber sind wesentliche Fehler: wie der Mangel an musika-

*) Ich kann nicht unterlassen, ein paar Worte über die Gewissenlosigkeit mancher Musiklehrer und Lehrerinnen mit einfließen zu lassen, und glaube nicht, dass sie hier am unrechten Orte stehen. Es giebt unter ihnen Subjecte, die auf Kosten der Gesundheit und der Zeit anderer, nur ihr eigen Interesse suchen. Dergleichen Leute nehmen jeden Scholaren an, er mag Anlage zur Musik überhaupt, und gesunde regelmässige Organe zum Singen besonders haben, oder nicht, wenn er nur durch den Wohlklang des Goldes die harten bis ins Innerste der Seele dringenden Dissonanzen auflöst, die unter solchen Umständen häufig vorkommen müssen. Dergleichen Leute, die ihre Nebenmenschen heimlich

und wissentlich betrügen, verdienen öffentlich gebrandmarkt zu werden. Ueberhaupt sollten Eltern und Erzieher sehr vorsichtig in der Wahl der Musiklehrer und Lehrerinnen seyn, und ihre Kinder und Untergebenen nicht den Händen des ersten, besten, gewissenlosen oder auch unwissenden Charletans anvertrauen. Wie viel Beispiele hat man, dass ein Schüler bei einem schlechten Lehrer, trotz alles Fleisses und Talents nicht vorwärts kömmt, und ein anderer mit weniger Fleisse und Anlage bei einem einsichtsvollen Lehrer, in weit kürzerer Zeit jenem nicht nur vorkommt, sondern ihn noch weit hinter sich lässt. Gemeiniglich wird um etwas zu sparen der wohlfeilste genommen, und nicht selten wird

lischem Gehör, oder das Unvermögen einen auf einem Instrumente angegebenen Ton rein und richtig nachzusingen, besonders die drei Töne:  von unwesentlichen, die etwa aus eben eintretender Krankheit, oder aus etwas dieser Art entstehen, wohl zu unterscheiden *).

4.

Eine kleine Abweichung von der äussersten Reinheit, die nicht mehr als eine Schwebung beträgt, ist noch kein Beweis von einem schlechten unmusikalischen Gehöre. Es ist ein seltner Fall, dass eine ungebildete Stimme, die noch keine Festigkeit hat, jeden Ton in der äussersten Reinheit angeben kann. Ein unbedeutendes Auf- oder Unterziehen bei einem Anfänger ist nicht als ein Fehler des Gehörs, sondern einer noch unkultivirten Stimme anzusehen. Beträgt die Abweichung aber einen Viertels- oder einen halben Ton, oder kommt wohl gar ein Ton zum Gehör, der mit obigen dreien in gar keinem harmonischen Verhältnisse steht, so ist der Beweis von einem unmusikalischen schlechten Gehöre offenbar.

5.

Hierbei aber ist zu merken, dass der, der singen lernen will, die Intonation von dem Lehrer oder von einem andern Sachverständigen muss untersuchen lassen, indem er seinen eignen Ohren nicht immer trauen darf. Die Einbildungskraft derer, die ein schlechtes Gehör haben, stellt sich jeden Ton immer rein vor, ob er gleich von der Reinheit **) mehr oder weniger abweicht. Von den Stimmen, die nur in gewissen Gegenden oder zu manchen Zeiten distoniren, soll späterhin gesprochen werden.

6.

Zuvörderst aber muss ich den Schüler mit den verschiedenen Stimmen bekannt machen, welche das Geschlecht und das Alter hervorbringen. Es giebt vier Gattungen von Singstim-

die Zeit verschwendet und die Kosten des Unterrichts gehn verlohren. In einigen Orten gehört es mit zum guten Tone, seinen Kindern Musik lehren zu lassen, oder mit dem oder jenem in Ruf stehenden Musiklehrer zu prahlen, ohne die geringste Absicht auf einen musikalischen Genuss zu haben; für dergleichen Leute ist weder dieses, noch irgend ein anderes musikalisches Lehrbuch.

*) Der Fehler eines unmusikalischen schlechten Gehörs, wie man sich gemeinhin ausdrückt, liegt keinesweges in den Gehörorganen, sondern in der Einbildungskraft, in dem Gefühl- und Empfindungsvermögen. Dieses zu untersuchen, ist die Sache des Psychologen und nicht des Musiklehrers. Es ist genug, wenn der Schüler den Unterschied eines guten und schlechten musikalischen Gehörs weiss. Wer über diesen Punkt mehr zu wissen verlangt, der kann den Aufsatz von Herrn D. Weber in der allgemeinen musikalischen Zeitung im dritten Jahrgange No. 28. 29 und 30. nachlesen.

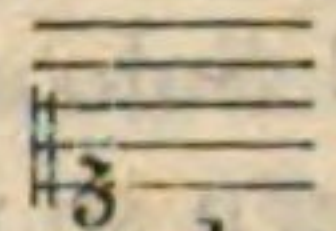
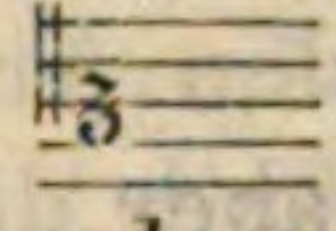
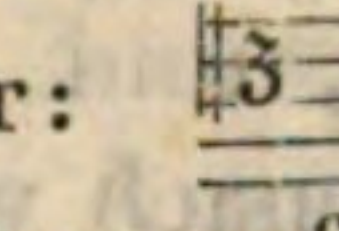
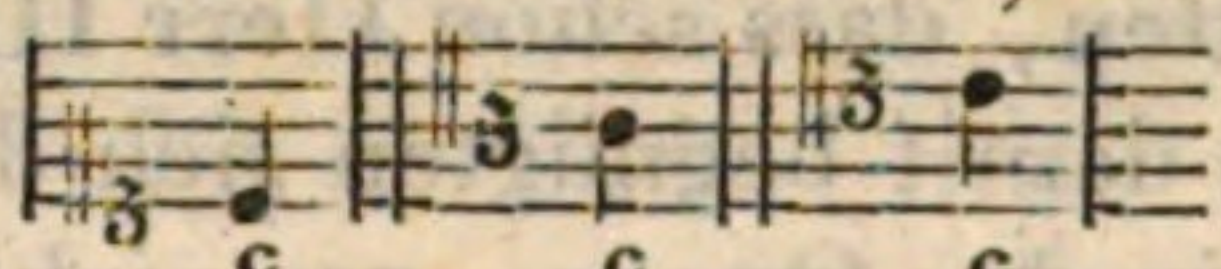
**) Das Wort Reinheit (rein) hat in der Musik eine dreifache Bedeutung. Einmal nennt man den Ton rein, welcher in Absicht seiner Höhe ist, wie er seyn soll, weder über noch unterschwebt und sich gegen einen andern gegebenen im Einklange verhält wie 1 zu 1. Das zweite mal sagt man von einer Stimme, welche heiser, schnarrend, rauh u. s. w. klingt, oder von einer Saite, welche ungleiche Schwingungen macht: sie ist nicht rein. Diese Art von Tönen, sollte man besser unreinlich nennen, ein Fehler, der eigentlich darin besteht, wenn neben dem ächten musikalischen Ton noch etwas anders hörbar wird, was ihn verdirbt und entstellt. Das dritte mal wird es in der Setzkunst gebraucht, und man sagt von einem Musikstück, worin wider die Regeln der Setzkunst gesündigt ist: es ist in der Harmonie nicht rein. Dass die erste Bedeutung des Wortes hier statt finde, wird jeder leicht errathen.

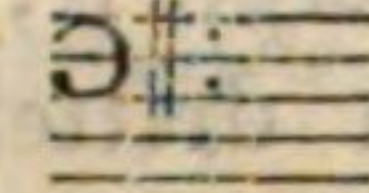
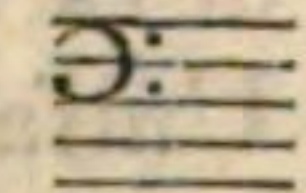
men, und diese werden in hohe und tiefe eingetheilt. Unter die hohen rechnet man den Discant und Alt, und unter die tiefen, den Tenor und Bass.

Frauenzimmern, Knaben und Kastraten ist der Discant eigen. Der Alt wird mehrentheils von Jünglingen von noch nicht reifem Alter und auch öfters von Frauenzimmern gesungen, deren Organ mehr Tiefe und weniger Höhe als eine Discantstimme giebt. Erwachsenen Mannspersonen ist der Tenor und Bass eigen.

8.

Der Discant, Alt und Tenor, haben einerlei Zeichen *), nur ist zu merken, dass das Zeichen bei den drei Stimmen nicht auf einer Stufe (Linie) steht, als z. E.

Discant:  Alt:  Tenor:  Dieses Zeichen wird auch der C Schlüssel genannt, und zeigt an, dass die Noten auf der Linie, worauf dieses Zeichen steht, einerley Benennung und zwar die des eingestrichnen C erhalten, als z. E. 

Der Bass hat seinen besondern Schlüssel, und wird so bezeichnet: nemlich  oder auch:  Dieses Zeichen wird auch der F Schlüssel genannt, und die Note auf der vierten Linie zwischen den zwei Punkten (:) erhält die Benennung des ungestrichnen f.

9.

Jede von diesen vier Stimmen, hat vermöge des Geschlechts und des Alters des Singenden ihr Eigenthümliches durch die Lage des Umfangs. Der Discant ist von den vier Stimmen die höchste, deshalb wird er auch von den Italiänern Soprano und von den Franzosen le Dessus genannt. Man trifft in grossen Gesangstücken, besonders in Opern zweierlei Discantstimmen an, und man unterscheidet deshalb in dem Discant den hohen und den tiefen. Die weibliche Discantstimme dürfte aber wohl wegen ihrer Schönheit und Beständigkeit den Vorzug vor der männlichen behaupten. Auch die weibliche Altstimme ist vortreflich; nur Schade, dass diese gemeiniglich aus Unwissenheit der Singelehrer durch eine unrichtige Behandlung vernachlässigt und verdorben wird; deshalb ist eine schöne, cultivirte weibliche Altstimme eine seltene Erscheinung. Die männliche Altstimme ist wegen ihrer Härte zum Tutti mehr als zum Solo zu gebrauchen. Die Altstimme nimmt in der Lage nach dem Discante den nächsten Platz ein.

10.

Der Tenor ist in Deutschland weit seltener als der Bass, und eine gute Tenorstimme wird wegen ihrer Annehmlichkeit und Seltenheit sehr hoch geschätzt. Sie hat ihre Lage zwischen dem Alte und dem Basse. Auch diese wird in den Opern eingetheilt in den hohen und tiefen, oder in den ersten und zweiten Tenor.

*) Man bedient sich auch bei den Gesangssachen mit Begleitung eines Fortepiano, des Violinzeichens.

11.

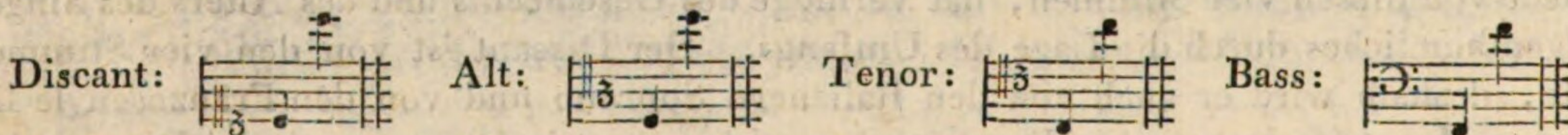
Der Bass ist die tiefste, und zugleich die stärkste und kräftigste Stimme. In einem vierstimmigen Chore oder Satze ist diese nächst dem Discante die wichtigste *). Deutschland hat den Vorzug vor vielen andern Ländern, dass es tiefere und vollere Bassstimmen zeugt. Auf eine physikalische Untersuchung sich einzulassen, gehört nicht in den Plan dieses Werks. Man theilt diese Stimme ebenfalls wie den Discant und Tenor ein, in den ersten und zweiten; nur mit dem Unterschiede, dass bei dieser die tiefere die Erste, und die höhere die Zweite, und bei jenen der Fall umgekehrt ist. Man giebt auch der höhern Bassstimme den Namen Bariton.

12.

Die Alten nahmen vor Zeiten den Umfang einer jeden Singstimme, besonders in Chören, von einer Decime (das heisst von zehn Tönen) an, und nur in den Arien und Solo's erlaubten sie sich ein oder ein paar Töne mehr; nach und nach wurden aber die Gränzen so weit überschritten, dass schon Herr Hiller **) für jeden Sänger einen Umfang von zwei Octaven festsetzt. Auch damit begnügten sich die Sänger und Componisten nicht, und es ist heut zu Tage, besonders in den Opern, gar nichts ungewöhnliches, wenn man eine Singeparthie antrifft, die einen Umfang von drittehalb Octaven hat ***).

13.

Wir wollen vor der Hand bei einem Umfange von zwei Octaven stehen bleiben, und den Schüler mit der Lage jeder Singstimme bekannt machen, wie folgt:



Dieses sind die Extreme der gewöhnlichen Singstimmen, und es lässt sich mit einem Umfange von zwei Octaven viel ausrichten.

*) d. h. in harmonischer Hinsicht, weil in diesen als den beiden äussern Stimmen, die Fehler der Harmonie am fühlbarsten sind.

**) in seiner Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange.

***) Es kann den Componisten keinesweges als Unwissenheit angerechnet werden, wenn sie die angenommenen Gränzen des Umfangs für eine oder die andere Singstimme überschreiten. Die Ursache liegt darinnen: Die Componisten, wenn sie für ein bestimmtes Theater schreiben, kennen ihre Sänger und wissen wie viel sie diesen zumuthen können. Dass es Stimmen von ungeheurem Umfange giebt, beweisen die Werke unserer besten Componisten. Dass diese nicht auf Gerathewohl eine So-

pranstimme von h bis f und eine Bassstimme von d bis f setzten, sondern wohl wussten, dass dieser Umfang in den Organen ihrer Sänger lag, leidet keinen Zweifel. Diesen Beispielen sind mehrere Componisten gefolgt, ohne zu wissen, was jene Männer für einen Grund zur Erweiterung des angenommenen Maasses hatten, und so ist das Uebertreiben allgemein geworden. Daher ist ein Sänger übel dran, der nur einen geringen Umfang der Stimme hat, besonders ein Theatersänger; dieser kann schlechterdings keine Auswahl in den Tonstücken machen, die er vorträgt, er ist verpflichtet die Parthien (die in das Fach einschlagen wofür er sich engagirt hat) zu liefern, wenn sie ihm von der Direktion zugesandt werden.

14.

Dass man die höchsten Töne nicht mit der natürlichen Stimme erreichen kann, sondern mit einer erkünstelten Stimme, welche unter der Benennung Falset- oder Fistelstimme *) bekannt ist, wird dem angehenden Sänger vielleicht unbekannt seyn. Die Gränzlinie einer jeden Stimme, wo sich die natürliche von der Falsetstimme scheidet, ist im allgemeinen schwer zu bestimmen. Bei ungeübten Tenorstimmen fängt gemeiniglich das Falset in der Gegend von $\bar{f}is$, $\bar{g}$, $\bar{g}is$, an. Diese Töne sind in der Art des Tones von jenen nicht nur sehr verschieden, sondern Anfänger spüren auch beim Eintritt der Fistelstimme, dass eine merkliche Veränderung in ihrem Singorgan vorgeht.

15.

Die Falsettöne sind nicht nur dünner und unsicherer, sondern auch schwächer und kraftloser als die natürlichen. Beim Tenor wird viel Zeit und Mühe erfordert, die Bruststimme mit der Falsetstimme so zu verbinden, dass man leicht und bequem von einem Gebiete in das andere kommen kann, und die beiderlei Arten des Tones einander gleich werden.

16.

Bei den hohen weiblichen Discantstimmen fängt gemeiniglich das Falset bei $\bar{c}$, $\bar{c}is$, $\bar{d}$, und bei den Altstimmen bei $\bar{b}$, $\bar{h}$, $\bar{c}$ an. Die weiblichen Falsetstimmen bedürfen nicht der Sorgfalt, wie die männlichen; es erfordert bei diesen vielmehr die natürliche Stimme eine grössere Cultur als die Falsetstimme. Beiderlei Arten des Tones sind hier nicht nur sehr wenig von einander unterschieden, sondern Frauenzimmer dürfen dabei ihren Stimmorganen auch nicht den Zwang anthun, und spüren in denselben nicht die Veränderung, wie die Mannspersonen.

Manche Sängerin hat viele Jahre gesungen, ohne zu wissen, dass vielleicht der schönste Theil ihrer Töne Falsettöne sind. Der Singelehrer verfuhr in seinem Unterrichte bei dieser vielleicht mechanisch, und machte sie mit beiderlei Arten der Stimme nicht bekannt.

17.

Die Bassisten dürften bei aller Mühe wohl schwerlich ihrer Falsetstimme die Fülle und Kraft geben können, die ihre natürliche Stimme hat, daher ist bei diesen das Falset nicht anwendbar, und ein Bassist hat bloss seine natürliche Stimme zu cultiviren.

18.

Dass man mit Singeübungen so früh als möglich, anfangen müsse, ist eine sehr wichtige Regel. Im siebenten, achten Jahre sind die Stimmorgane noch biegsam, das Gehör noch unverdorben, und die harten Theile der Brust noch knorplicht. Durch den steten Gebrauch werden diese Theile fest und erweitern sich zugleich **). Es versteht sich aber von selbst,

*) Die Töne, welche eine solche Stimme giebt, sind der natürlichen Stimme nicht eigen, sondern werden durch eine andere Richtung der Stimmorgane erkünstelt.

**) Man glaube ja nicht, dass einem Kinde das Singen schädlich für die Brust ist, und in Zukunft auch für die Stimme werden kann! Nach Aussage aller Aerzte ist das Singen den Kindern nicht nur

dass man auf die Konstitution und körperliche Beschaffenheit eines Kindes Rücksicht nehmen, und die Dauer der Singeübungen darnach bestimmen müsse. Eine zu lange und unmässige Anstrengung der Brust und Stimmorgane schadet allerdings.

Ich würde dem Singelehrer rathen, ein Kind im Anfange nicht länger als 5 bis 6 Minuten solfeggiren zu lassen, und eine viertelstündige Pause mit Klavierunterrichte auszufüllen. Hat die Uebung so lange gedauert, bis die Stimme heiser wird, so ist die Anstrengung zu gross, oder die Uebung zu anhaltend gewesen, und man schadet durch ein solches Verfahren der Stimme sowohl wie der Brust. Bei erwachsenen Personen würde ich rathen, auf eine viertelstündige Uebung eine Pause von 5 Minuten folgen zu lassen.

19.

Man lasse den Lernenden zuweilen sprechen *) und untersuche, ob das Organ noch so hell und klingend ist, wie gewöhnlich. Findet sich das Gegentheil, so ist die Uebung schon zu anhaltend gewesen und es ist die höchste Zeit, die Organe ruhen zu lassen. Durch Uebung wächst die Festigkeit und Ausdauer der Stimme, und man kann nach und nach die Uebung immer um etwas wenigens verlängern.

20.

Ein gutes Fortepiano eignet sich am besten zum Singeunterricht **). Man kann auf diesem die volle Harmonie anschlagen, und das Ohr eines angehenden Sängers wird dadurch nicht nur für die reine Intonation, sondern auch für die Harmonie gebildet und mit jedem Intervalle eines Akkords vertraut, welches das Treffen der Noten ungemein befördert. Man hat aber dahin zu sehen, dass das Instrument immer ganz rein gestimmt sei. Im entgegengesetzten Falle ist es für das Gehör von nachtheiligen Folgen: ferner muss das Instrument einen starken vollen Ton haben, damit ein Lernender den Ton seiner Stimme mit der Stärke nehme, die seiner Brust eigen ist. Die Erfahrung lehrt, dass angehende Sänger die Stärke ihrer Stimme nach dem begleitenden Instrumente einrichten ***).

nicht schädlich, sondern vielmehr für die Brust und Stimme zuträglich, wenn es nemlich ohne alle Anstrengung nach einem zweckmässigen Unterrichte geschieht. Dass manche Sängerin, die in ihren Kinderjahren anfang zu singen, in spätern Jahren ihre Stimme verlor, kann nicht als ein Gegenbeweis angenommen werden. Ihr erster Unterricht kann vielleicht fehlerhaft gewesen seyn, oder tausend andere Ursachen können den Verlust ihrer Stimme bewirkt haben. Den Beweis für meine Behauptung können die besten und grössten Sängerinnen geben, die ihre Stimme durch einen frühzeitigen und gründlichen Unterricht der Vollkommenheit nahe gebracht, und durch Pflege und Sorgfalt, welche sie darauf verwandten, dieselbe in ihrer Schönheit, Glanz und Umfange erhalten, und bis zu dem Zeitpunkte erhalten werden, wo die Kräfte anfangen abzunehmen und der Mensch

so wie jedes Wesen in der Natur seinem Verfall näher rückt.

*) Beim Sprechen entdeckt man eher, ob die Stimme heiser ist, als beim Singen.

**) Die Begleitung von einer Violine nebst dem Fortepiano, würde der aushaltenden Töne wegen von Nutzen seyn, wenn man immer einen Virtuosen bei der Hand haben könnte, der in der reinen Intonation ganz sicher wäre. Dass eine ganz reine Intonation auf der Geige zu den schwierigsten Aufgaben eines Violinisten gehört, ist nicht zu läugnen.

***). Seit einiger Zeit hat die leidige Mode ein Instrument zur Begleitung des Gesanges eingeführt, und so beliebt gemacht, dass man glauben möchte, sein Ruhm könne nicht höher steigen. Es ist die Land- und Welt-berühmte — Guitarre. Zum Glück für die Kunst wird es aber nur von dem

21.

Neben dem Gesange ist die Erlernung eines Instruments unumgängliches Erforderniss. Es ist eine Unmöglichkeit mit blossen Singeübungen so viel Musikkenntnisse zu erlangen, als ein guter Sänger haben muss. Ein Klavier eignet sich am besten hierzu. Wer die Singekunst zu seinem Hauptgeschäft machen will, muss sich mit der Erlernung der praktischen Musik nicht allein begnügen, sondern sich Kenntnisse von der Harmonie und der Setzkunst zu verschaffen suchen. Dadurch wird einem Sänger das Treffen der Intervallen nicht nur erleichtert, sondern er wird auch bei melismatischen Verzierungen des Gesanges nicht im Finstern tappen.

22.

Man wähle einen uneigennütigen, unverdrossenen und gefälligen Lehrer. Es ist keinesweges nöthig, dass seine Virtù im Singen oder auf dem Klaviere so gross ist, dass er sich öffentlich als Virtuose zu zeigen vermag; wenn er nur die zum Unterrichte erforderlichen Kenntnisse, einen geläuterten Geschmack, einen guten Vortrag und keine auffallenden Fehler in der Aussprache der Textesworte und in seiner Stimme hat; zu diesen gehört vorzüglich das Beben (Tremuliren) der Stimme und der Nasenton. Diese Sorgfalt in der Wahl des Lehrers ist vorzüglich bei Kindern zu beobachten.

23.

Der Lehrer muss sich bei seinen Scholaren in einer gewissen Achtung zu erhalten suchen, und in seiner Lehrart Strenge zeigen, ohne jedoch eigensinnig und mürrisch zu seyn; auch darf er nicht bei allen und jeden einerlei Methode gebrauchen, und in seiner Lehrart mechanisch verfahren. Jeden Schüler nach seinen Fähigkeiten, Fortschritten, Temperamente und individuellen Charakter zu behandeln, sei für ihn eine wichtige Regel. Er muss ferner darauf halten, dass seine Scholaren nur das, was er für gut findet, und nichts anders in seiner Abwesenheit üben: ein entgegen gesetztes Verfahren reisst oftmals das, was in einer Stunde mühsam gebaut worden ist, in der andern wieder nieder.

24.

Dass man nicht eher zu einer andern und schwerern Uebung schreite, bevor die leichtere, gehörig geübt, der damit beabsichtigte Zweck erreicht und nichts mehr zu erinnern ist, versteht sich von selbst. Es trifft sich aber manchmal, dass der Lernende bei aller Mühe,

schönen Geschlechte zum Zeitvertreibe erlernt, als eine Spielerei geschätzt, und als ein niedliches Instrumentchen mit einem niedlichen, kleinen winzigen Tönchen, das ein eben so niedliches, kleines winziges Stimmchen nicht aussticht, vergöttert. Dass aber ein dergleichen Klappinstrument, wobei der Ton im Entstehen wieder verhallt und welches keine reine fliessende harmonische Begleitung und nur einen Bass von der Tonika in die

obere und untere Dominante zulässt, nicht geschaffen ist, Gesang und Musik zu erlernen, wird auch dem eifrigsten Protektor dieses Instruments einleuchten.

Ich kann die, denen es um wirkliche Erlernung des Gesangs und der Kunst zu thun ist, nicht genug warnen, Musik- und Singeübungen bei der Guitarre vorzunehmen.

oftmals eine Kleinigkeit mit seiner Einbildungskraft nicht auffassen, und mit seiner Stimme nicht machen kann. Deshalb erzwingt man nichts, gehe zu etwas andern und warte es ab; bei einer andern Gelegenheit kommt das was man mit der grössten Mühe nicht erlangen konnte, von selbst; und dem Lernenden wird die Lust zum Singen nicht verleidet.

25.

Der Lehrer verfähre bei einer jeden von den oben angeführten Singestimmen genau nach den in diesem Werke vorkommenden Vorschriften, und behandle nicht alle viere auf einerlei Art. Auch muss er darauf Rücksicht nehmen, ob der Lernende nur zu seinem Vergnügen das Singen erlernen, oder ob er von der Kunst Profession machen will: ferner, ob er eine Chor- oder eine Solostimme, einen Concert-, Kirchen- oder Theatersänger zu bilden hat.

26.

Eine kleine kritische Untersuchung und eine zweckmässige Unterhaltung über das zur Uebung bestimmte Stück, ist von grossem Nutzen; dadurch wird das Nachdenken und die Beurtheilungskraft über musikalische Gegenstände geschärft und der Geschmack gebildet.

27.

Hat der Schüler alle in diesem Werke vorkommende Solfeggi hinlänglich geübt, und die damit verbundenen Schwierigkeiten glücklich überwunden, so dass er im Stande ist, seine Stimme zu jeder Gattung von Gesangstücken zu gebrauchen, so wechsele man mit Compositionen von verschiedenen Meistern *), mit Bravour- und Adagio-Arien, Recitativen u. s. w. mit deutschem und italienischem Texte fleissig ab. Es müssen aber die ersten Uebungen, wodurch die Stimme gebildet, und das Treffen der Intervallen befördert wird, demohngeachtet noch fleissig vorgenommen werden, damit die Stimme conservirt und immer weiter gebildet werde. Auch ist es gut, wenn man die Stimme mit Singestücken aus allen Tonarten übt, damit die Einbildungskraft sich die Tonhöhe der Intervallen in jeder mit $\sharp$ oder $\flat$ veränderten Lage richtig vorstellen lerne.

28.

Man lasse den Schüler zu Zeiten eine ihm angemessene Arie in Beyseyn einiger oder mehrerer fremden Personen vortragen, und die allzugrosse Aengstlichkeit und Furcht, die auch oft die geschicktesten Virtuosen peinigt, wenn sie öffentlich auftreten, verliert sich allmählig.

29.

Bei jedem neuen oder noch nicht geübten Gesangstücke, lasse man sich vorher, ehe man zur Uebung desselben schreitet, von dem Lernenden den Text laut und in Rücksicht der Aussprache nicht nur richtig, sondern auch mit deklamatorischem Ausdrucke vorlesen, alsdann lasse

*) Einige Musiklehrer haben eine entschiedene Vorliebe für den oder jenen Componisten, und lassen ihre Schüler nur immer Tonstücke von einem Meister vortragen; die Folgen davon sind,

dass die Scholaren im Vortrage einseitig, und mit der Verschiedenheit des Styls und der Schreibart mehrerer Componisten nicht vertraut werden.

man ihn das Gesangstück simpel ohne alle Verzierungen vortragen. Nur dann, wenn der Sinn des Textes und der Charakter der Musik genau verstanden und begriffen ist, lasse man verziern so viel als es der Charakter, die Harmonie und der Geschmack erlauben. Hiebei ist aber zu merken, dass die Veränderungen und Verzierungen nicht mit kleinen Nötchen anschaulich gemacht, sondern mit der Stimme vorgesungen werden müssen, dadurch lernt ein Sänger für die Zukunft selbst denken, empfinden, erfinden und seine Verzierungen geschmackvoll anbringen. Nur in dem Falle würde ich erlauben die Verzierungen aufzuschreiben, wenn das Gehör des Lernenden durch blosses Anhören ein Melisma schlechterdings nicht fassen kann.

30.

In Rücksicht des Taktes sei der Lehrer so streng als möglich, und lasse den kleinsten Fehler darwider, wenn er auch nur in einem unmerklichen Eilen oder Zögern bestünde, nicht vorbeigehen, indem das Taktgefühl sowohl wie das Gehör geschärft, verbessert und verdorben werden kann *).

31.

Man spreche einem Anfänger nicht gleich alles Taktgefühl ab, wenn er die Eintheilung der Taktglieder in dieser oder jener Taktart nicht sogleich treffen kann, oder mit den Zeichen nicht bekannt genug ist, um sie schnell zu übersehn und zu verstehn, und deshalb aus dem Takte kömmt. Die Noten nach ihrem verschiedenen Werthe richtig eintheilen, den Takt genau abmessen, und vom Anfange bis zu Ende einerlei Bewegung beobachten, ist nicht die Sache eines Anfängers. Die gänzliche Taktfestigkeit bildet sich nur nach und nach und kommt erst spät.

32.

Zur Erlernung des Taktes ist es gut, wenn man den Schüler vor der Uebung die einzelnen Taktglieder laut nach 1, 2, 3, 4, u. s. w. abzählen lässt. In geschwinder Bewegung kann es am besten mit Vierteln geschehen, wenn nemlich die Taktart C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, u. s. w. ist; in triplirten Takten aber, z. E. in $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, u. s. w. müssen die Hauptzeiten, d. h. immer drei und drei Achtel gezählt werden. Ist die Bewegung aber langsam, so lasse man ihn in jeder Taktart die Achtel abzählen. Im alla breve C muss nach halben Taktnoten gezählt werden. Dass hierunter auch die Pausen begriffen sind, versteht sich wohl von selbst. Während einer oder der andern Uebung, wo Fehler wider den Takt entstehen sollten, lasse man ihn mit der Hand oder dem Finger die Takttheile markiren; auch ist es von Nutzen, wenn der Lehrer die

*) Einige Lehrer haben den Grundsatz, dass man bei einem Anfänger nicht so strenge in Rücksicht des Taktes verfahren müsse: dieses ist ein sehr falscher Grundsatz, und die Erfahrung bestätigt, dass wenn gleich im Anfange der Takt vernachlässigt und das Taktgefühl verdorben ist, mit zunehmender Fertigkeit für diesen Punkt nichts gewonnen werden kann. Nicht selten bleibt von diesem Fehler bei aller Mühe Zeitlebens etwas zurück.

Man findet diesen Fehler am meisten bei denjenigen, die sich in der Musik ohne Beihülfe eines Lehrers selbst unterrichtet, und mehrentheils für sich und nicht mit voller Begleitung oder in Gesellschaft anderer gesungen oder gespielt haben; sie eilen und zögern ohne es selbst zu wissen, und glauben gar nicht, dass sie diesen Fehler haben, weil sie es selbst nicht fühlen.

vorliegende Lection executirt, und den Schüler nach vorher gegangener Anleitung den Takt dazu schlagen lässt. Die sich selbst akkompagniren, können sich mit dem Fusse den Takt fühlbar machen.

33.

Gleich nach den ersten Uebungen, welche die Stimme bilden, muss ein Singeschüler unmittelbar zu der Erlernung des Trillers schreiten. Der Triller ist ohnstreitig die schwerste Manier und erfordert die meiste Uebung; deshalb muss man mit Erlernung dessen sobald als möglich anfangen; nur ist zu merken, dass man erst die Festigkeit der Stimme und eine ganz reine Intonation abwarten müsse.

34.

Bei der heutigen ungeheuren Trillersucht würde ein Sänger sehr im Dunkeln bleiben, wenn er beim Schluss einer Arie oder Cadenz sein an die Trillerei gewöhntes Publikum mit einer Coloratur oder gar nur mit einer haltenden Note abspeisen wollte. Nicht deshalb, sondern weil ein schöner Triller, geschmackvoll und zu rechter Zeit angebracht, den Gesang ungemein hebt und ziert, ist einem jeden der Singekunst Beflissenen zu rathen, viel Fleiss und Uebung auf diese Manier zu verwenden.

35.

Die Schönheit eines Trillers besteht in scharfen, ganz gleichen und geschwind nach einander folgenden Schlägen. Man versuche es Anfangs ganz langsam, und so wie die Kehle an Geläufigkeit zunimmt, so lasse man auch die Schläge an Geschwindigkeit zunehmen. Die Uebungen des Trillers müssen (wenn die Stimme erst gebildet worden ist) alle Tage, mit allen Vocalen, bald mit schwacher bald mit starker Stimme, und auf allen Tönen vorgenommen werden, doch sind die allerhöchsten Töne davon ausgeschlossen. Ferner muss der Triller mit und ohne Nachschlag *) sowohl mit der grossen als auch mit der kleinen Secunde **) geübt werden. Anfänger pflegen gemeiniglich den Hülfsston, mit der grossen Secunde zu tief, und den mit der kleinen, zu hoch zu nehmen; dieses ist sorgfältig zu vermeiden.

36.

Eine sehr wichtige Sache für einen Sänger, besonders einen Theatersänger, ist die reine, deutliche und richtige Aussprache des Textes; denn der Hörer will nicht blos Töne, er will den Text durch Musik unterstützt, durch Töne und ihren Ausdruck belebt, verschönert hören. Hiezu aber gehört auch die Vermeidung jeder Dialekteigenheit, die freilich mehr Sache des Sprachlehrers ist.

37.

Die italienische Sprache ist wegen ihrer Annehmlichkeit und der wenigen Consonanten am Ende der Sylben, zum Gesange die vortheilhafteste; ob sich gleich auch in dieser viele sch, dsch und tsch finden. Nächst dieser dürfte wohl die lateinische vor den übrigen den ersten Platz behaupten. Die französische Sprache hat zwar nicht die häufigen dsch und tsch,

*) Siehe den zweiten Theil, Kap. III. von den Manieren. **) ebendasselbst.

demohngeachtet ist sie zum Gesange nicht so bequem als obenerwähnte Sprachen, und dürfte wohl mit der deutschen in einem Range stehen. Einige räumen der deutschen Sprache zum Gesange noch den Vorzug vor der französischen ein *). Da ich für keine andere Nation als die deutsche schreibe, so werde ich mich nur auf die deutsche Sprache einschränken, obgleich ein vollkommener deutscher Sänger die gangbarsten und bequemsten Sprachen zum Singen inne haben, wenigstens den Text einer fremden Sprache, in der er singt, vollkommen verstehen, und richtig deklamiren zu können, im Stande seyn muss.

38.

Der Singelehrer hat demnach darauf zu sehen, dass die Vocale und die Doppellauter hell und rein, d. h. ohne Beymischung eines andern, ausgesprochen werden. Einige Provinzialisten sprechen das a ganz dunkel, wie ein vermischtes ao aus **). Durch diesen Provinzialismus verliert die Anmuth des Textes und des Gesanges ungemein. Die Doppellauter als ae, ai, au, ei, eu, oe und ui müssen wohl von den einfachen Vocalen unterschieden, und nicht ui wie i, oe wie e u. s. w. ausgesprochen werden. In einigen Wörtern werden die einfachen Vocale und Doppellauter auf zweierlei Art ausgesprochen, z. E. bei selig, bleiben u. s. w. wird das e wie ae ausgesprochen. Die dreifachen Vocale als äi, äy, äu, machen blos in der Schreibart, nicht aber in der Aussprache einen Unterschied. Die Sylben, worinnen aa, ee, ii (y) oo vorkommen, welche nicht als Doppellauter, sondern als verlängerte einfache Vocale anzusehen sind, als z. E. bei Aal, Theer, Moos u. s. f. müssen länger als einfache Vocale gehalten werden.

39.

Die Consonanten leiden eben so wenig die Beifügung eines andern Buchstaben, als die Vocale. Die harten Consonanten müssen in der Aussprache deutlich von den weichen unterschieden werden, besonders zu Anfange einer Sylbe. Ferner unterscheide man g von j, ch von g und f von v.

40.

Was hier von einzelnen Buchstaben gesagt ist, das gilt auch von den Sylben und Worten. Jede Sylbe muss richtig artikulirt, oder von der andern deutlich unterschieden werden. Eine fehlerhafte Artikulation rührt her entweder von allzugrosser Heftigkeit beim Sprechen, oder von Mangel an gehöriger Aufmerksamkeit, oder auch ebenfalls von übler Angewohnheit von Jugend auf. Fehler wider die Artikulation entstehen, wenn manche Buchstaben oder Sylben verschluckt und nicht deutlich und verständlich zum Gehöre gebracht werden. Am häufigsten geschieht dieses bei den Endsylben und bei vielsylbigen Wörtern. Solche Fehler wider die Aussprache können durch öfteres, anhaltendes, langsames und lautes Lesen wohl noch weggeschafft werden; nur ist zu merken, dass das Lesen viel langsamer geschehen müsse, als es dem Inhalte nach nöthig ist. Auf Interpunktion, Deklamation und Ausdruck darf bei dieser Uebung nicht Rücksicht genommen, sondern eine Sylbe muss wie die andere gleich laut, gleich stark und gleich langsam ausgesprochen werden.

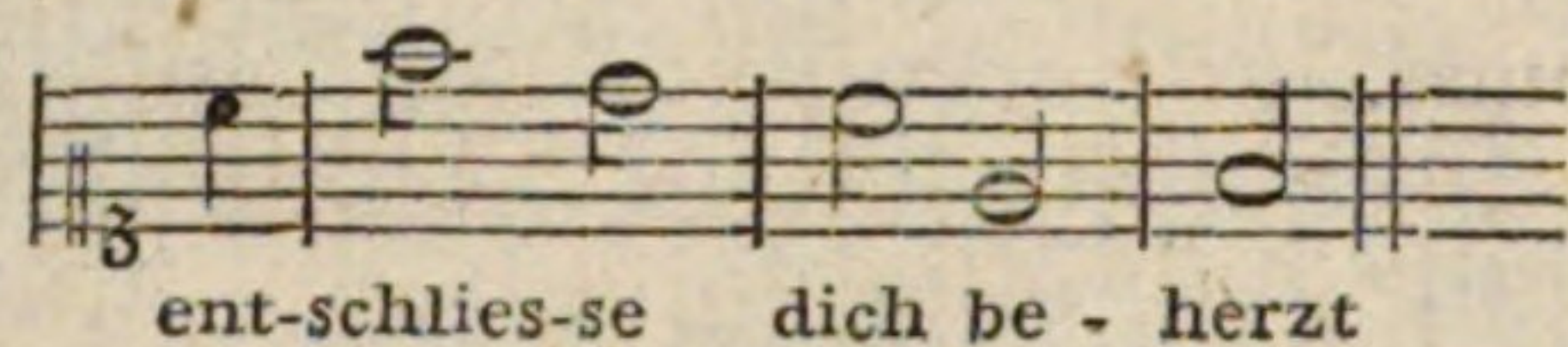
*) S. Hillers Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange, Seite 16.

**) Das dunkle oder mit o vermischte a ist den

Thüringern, und das reine helle a den Brandenburgern eigen.

41.

Von der Verbindung der Worte mit den Noten ist folgendes zu merken: Der Text zu den Gesängen ist entweder in Prosa oder in Versen *). In beiden Fällen ist die Beobachtung der kurzen und langen Sylben nöthig. Jede lange Sylbe muss auf einen langen **) und jede kurze auf einen kurzen Takttheil fallen. Z. E.



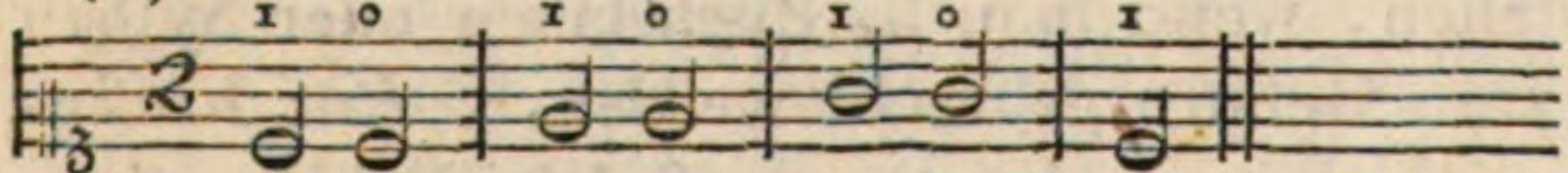
42.

Der Unterschied unter den kurzen und langen Sylben ist so fühlbar, dass keine weitere Erklärung davon nöthig ist, und da ein Componist nie eine kurze Sylbe auf einen langen Takttheil und so umgekehrt setzen wird, so darf der Sänger nur die Sylben mit den Noten so vortragen, wie er sie findet, wenn nicht etwa ein Schreibfehler eine Aenderung nöthig macht, der sich leicht entdecken lässt ***).

*) Die Lehren der Poesie braucht ein Sänger als solcher nicht zu wissen, ihm kann es gleichgültig seyn, ob die Sylbenfüsse Dactylen oder Trochäen heissen; dies ist die Sache des Dichters.

**) Es liegt auf den Noten, welche im Niederschlag (Niedertakt) fallen, mehr Gewicht, als auf denen, welche im Auftakt fallen: obgleich beiderlei Noten einander am Werthe völlig gleich sind. Im ersten Falle sagt man: die Noten (Takttheile) sind lang, oder sie fallen auf die gute Taktzeit (Thesis) und im zweiten sagt man von den Takttheilen: sie sind kurz, wenn sie auf die schlechte Taktzeit (Arsis) fallen. Ein Beispiel wird dieses deutlicher machen. Die Noten auf der guten Taktzeit sind mit *l* und die auf der schlechten mit *o* bezeichnet:

(a)

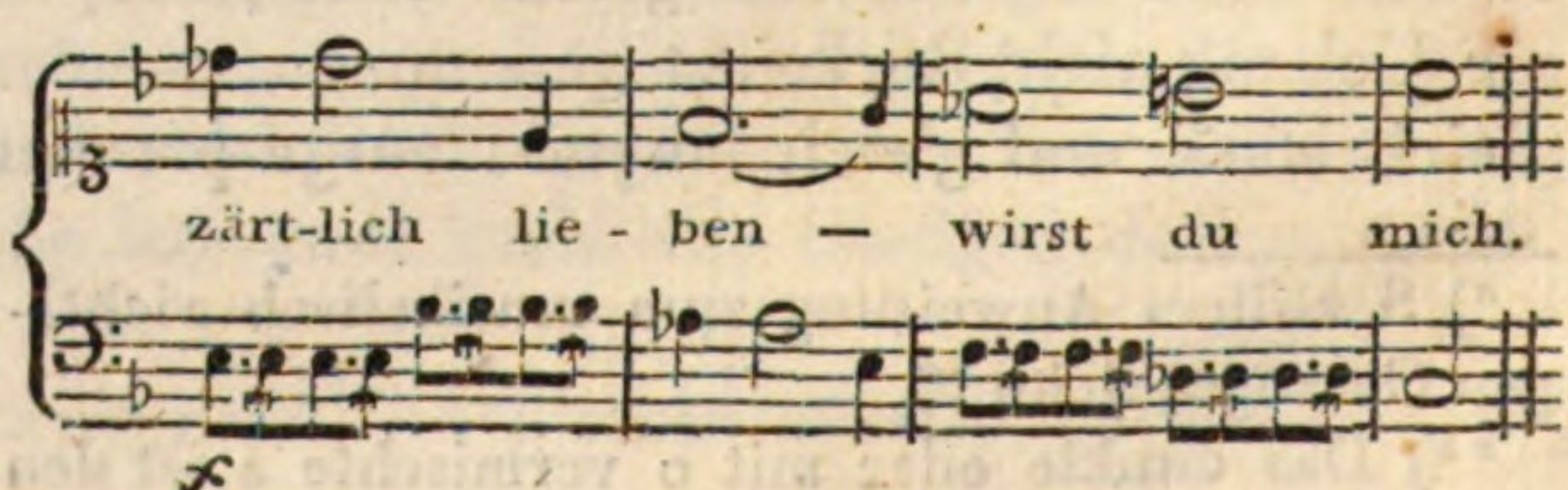


(b)



Das Beispiel (a) ist eine zweitheilige Taktart, wovon nur immer der erste Takttheil gut ist. Bei dem Beispiel (b) ist aber die Taktart viertheilig: in dieser bekommt das dritte Takttheil weniger Gewicht als das erste. In dreitheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut.

***). Ganz anders verhält es sich gewöhnlich mit dem Texte, der aus einer fremden Sprache mit Beibehaltung der Originalmusik übersezt ist. Fast in allen italienischen und französischen Opern, die ins Deutsche übersezt sind, hält der Text mit der Musik in Hinsicht auf Interpunktion, Deklamation Rhythmus u. s. w. nicht gleichen Schritt, und es ist gar nichts ungewöhnliches, Stellen folgender Art zu finden:

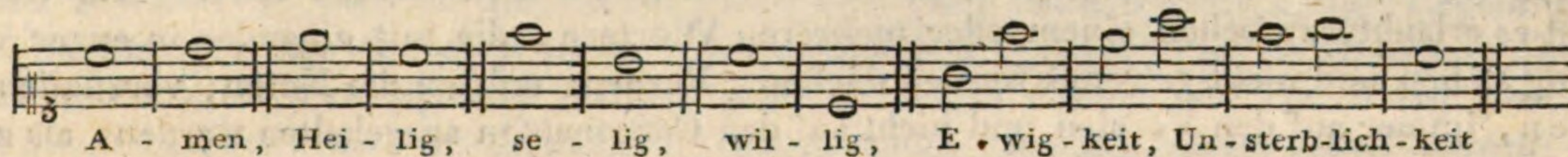


43.

Der Gesang ist entweder syllabisch oder melismatisch. Im ersten Falle wird zu jeder Note eine Sylbe gesungen. Von dieser Art ist in der Regel das Recitativ und der Choralgesang. Sobald aber mehrere Noten auf eine Sylbe gelegt werden müssen, so ist der Gesang melismatisch. In Arien, Duetts, Chören u. s. w. werden beide Arten vermischt gebraucht. Mit dem Namen Melisma wird in der Musik eine Figur von mehreren Noten oder auch eine Folge von mehreren Takten, welche aus Passagen bestehen, bezeichnet, wozu nur eine Sylbe erforderlich ist.

44.

Nach den Solfeggien, welche das Treffen der Intervallen befördern, wovon im zweiten Theile gehandelt werden soll, ist es nöthig, dass ein angehender Sänger sich zuerst in dem syllabischen Gesange übe, damit er sich das *portamento di voce* (Tragen der Stimme) eigen mache. Dieses besteht darinnen, dass man in der Fortschreitung von einem Tone zum andern und von einer Sylbe zur andern, keinen Absatz oder Lücke entdeckt, und dass jede Note und jede Sylbe rein, d. h. ohne irgend eine Beymischung zum Gehöre kömmt. Diese Uebung muss zuerst mit zwei, alsdann mit mehrern langsamen Tönen, sowohl stufen- als auch sprungweise vorgenommen werden. Z. E.



Es ist freilich für den Uebersetzer eines Operntextes eine sehr schwere Aufgabe, zu der Musik, die schon da ist, einen Text zu dichten, der mit dem Originaltexte nicht nur gleiches Metrum, gleichen Sinn und Ausdruck, gleiche Ein- und Abschnitte hat, sondern auch fließend, wohlklingend und singbar ist. Nur der, welcher auch ausser den dichterischen Talenten noch ausgebreitete Kenntnisse von der Musik und hinlängliche Einsicht in die Setzkunst hat, kann eine dergleichen Uebersetzung durch Mühe glücklich beenden. Dass die mehresten Uebersetzer nicht die hierzu erforderlichen Kenntnisse besitzen, beweisen ihre Werke und nur wenige machen eine rühmliche Ausnahme: (worunter vorzüglich die Bearbeitung des Don Juan von Friedrich Rochlitz gehört.)

Was unter obigen Umständen die Dichter nicht verdorben haben, das vollenden nun noch die Unterleger; indem diese bei der öftern Wiederholung der Musik auf einerlei Text nachlässig ver-

fahren, und nur zufrieden sind, wenn die Worte unter den Noten liegen.

Sogar bei den Originaltexten trifft man Stellen an, die mit der Musik nicht gleiche Einschnitte, gleiche Deklamation, gleichen Rhythmus u. s. f. haben. Der Dichter arbeitet seinen Text zwar vorher und der Tonsetzer muss seine Musik dem Texte anzupassen suchen. Es trifft sich aber nicht selten, dass ein Gesangscomponist bei aller Einsicht in den Inhalt des Textes und bei allem Scharfsinn in die feinsten Nüancen einzelner Einschnitte und Perioden, mit allen Hilfsmitteln, die die Melodie und Harmonie darbieten, nicht vermögend ist, einen unmusikalischen Vers, musikalisch zu beleben. Eine Verbesserung von Seiten des Sängers ist freilich hier unmöglich. Nur da, wo der Componist nachlässig war, oder als Mensch menschlich irrte, kann der Sänger die Fehler desselben durch Stärke und Schwäche der Stimme, durch Verlängern und Verkürzen einzelner Taktglieder u. s. w. bemänteln und verbessern. Von allen diesen soll späterhin gehandelt werden.

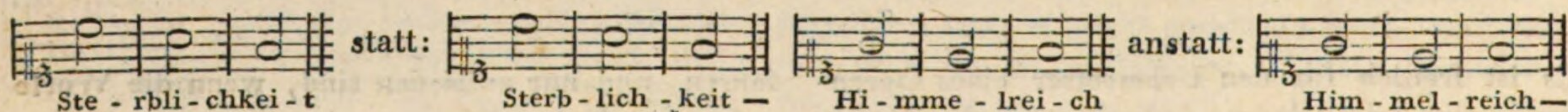
Dem ersten Tone darf nichts von seiner Zeit, die er dauern soll, abgebrochen, sondern muss völlig bis zu dem Eintritte der folgenden Note aufgehalten und zu Ende gebracht werden. Die zweite Note muss sich alsdann an die erste anschliessen und sicher und leicht darauf folgen.

45.

Ist der Schüler in dem Portamento zweier und mehrerer Töne so ziemlich fest, so ist ihm eine fleissige Uebung in Chorälen sehr zu empfehlen; alsdann würde ich rathen, einige leichte langsame Arien *) zu üben, und diese Uebung so lange fortzusetzen, bis das Portamento der Stimme völlig eigen ist, und die Aussprache der Worte in Verbindung mit den Noten keine Schwierigkeit mehr macht. Auch ist eine fleissige Uebung im Recitativ von grossem Nutzen. Erstlich befördert dieses die deutliche Aussprache der Worte; zweitens ist der syllabische Gesang dem Portamento dienlich; drittens sind die fremden in kleinen Arien nicht gewöhnlichen Modulationen und die ungewöhnlichen Fortschreitungen in der Singstimme, dem Treffen der Noten sehr heilsam.

46.

Hierbei ist aber zu merken, dass nirgends anders als zwischen zwei Einschnitten (Redetheilen) oder bei einem Interpunktionszeichen Athem genommen werden darf. Am wenigsten ist es erlaubt, zwischen einem oder mehreren Wörtern, die mit einander in enger Verbindung stehen und nicht getrennt werden dürfen. Ferner: müssen die Noten, vorzüglich die langen, immer auf den Vocalen und nicht auf den Consonanten ausgehalten werden, als z. E.



Bei einem geschwinden Tempo, wo die Noten nicht allzulang sind, zumal wenn durch das Aushalten der Vocalen ein Doppelsinn veranlasst werden kann, müssen die Consonanten, vorzüglich die doppelten Consonanten, doch dem Werthe der Noten unbeschadet, sobald als möglich ausgesprochen werden. Bei folgender Stelle:



würde der Unterschied des i und ü nicht hinreichend seyn den Sinn deutlich zu fassen, und beim Aushalten des i würde es klingen wie Stühle, Stühle etc. Diese Regel gilt vorzüglich bei mehrern Stellen in den Finales von Opern und beim Recitativ; überhaupt, in allen Fällen, wo der Dichter mehr herrscht als der Componist, muss der Text so sprechend als mög-

*) Da zu dieser Uebung zweckmässige und brauchbare Arien in Menge zu haben sind, so wird der Schüler im zweiten Theile besondere Uebungsstücke hierzu vermissen. Zumsteegs kleine Balla-

den und Lieder mit Klavierbegleitung, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, sind am zweckmässigsten.

lich vorgetragen werden, wenn nemlich das Tempo geschwind und die Noten nicht allzu lang sind. Das Recitativ, wovon späterhin gehandelt werden soll, bindet sich uneingeschränkt an den Text, ohne Rücksicht auf das vorgeschriebene Tempo und die längere und kürzere Dauer der Noten.

47.

Ueber einige einzelne Buchstaben gelten folgende Regeln. Das h, welches weiter nichts als ein gelinder Hauch ist, hohle man bei jeder Gattung von Gesangstücken, besonders bei langen aushaltenden Noten nicht zu tief aus der Brust, damit nicht zu viel Athem verschwendet werde. Die sch und tsch spreche man nicht allzu hart aus, damit der Gesang durch das Zischen nicht unangenehm werde. Das st zu Ende einer Sylbe wird von einigen Provinzialisten wie scht ausgesprochen, z. E. bei Fürst, wirst u. s. w. Dieses ist in der Aussprache nicht nur ein Fehler, sondern schadet auch der Annehmlichkeit des Gesanges ungemein. Das r spreche man ebenfalls nicht zu hart aus, und verweile nicht zu lange darauf, damit das unangenehme Schnarren im Gesange vermieden werde.

48.

Da im Anfange und bei den ersten Uebungen darauf zu sehen ist, dass man den Fehlern und übeln Gewohnheiten entgehe, und im Entstehen vorbeuge, die für die Stimme, die Gesundheit und für die Kunst von gleich nachtheiligen Folgen sind, oder es für die Zukunft werden können, so will ich für Stellung und Geberden beim Singen einige Regeln geben. Es ist zu merken: dass man stehend in einer natürlichen geraden, und anständigen, (keinesweges steifen und gezwungenen) Stellung seine Uebungen vornehme. Durch ein gezwungenes Vorstrecken des Halses können sich die Stimmbänder (was die Aerzte *glottis* nennen) nicht gehörig verlängern und verkürzen, und durch eine krumme Stellung, wobei der obere Theil des Körpers sich über den untern vorwärts herüber beugt, kann die Lunge sich nicht gehörig ausdehnen. Im ersten Falle schadet man der Stimme, und im zweiten der Stimme sowohl wie der Gesundheit *).

49.

Diejenigen, welche sich selbst unterrichten und sich auf dem Fortepiano akkompagniren, müssen freilich ihre Uebungen im Sitzen vornehmen. Es schadet auch keinesweges den Organen, welche zur Stimme beitragen, sobald nur obige Vorschrift (in No. 48.) befolgt wird. Zu Zeiten wollte ich wohl rathen das Instrument höher zu stellen, damit die Uebungen auch stehend geschehen können; besonders denjenigen, welche öffentlich als Sänger auftreten wollen.

50.

Den Mund ziehe man beim Singen ein wenig in die Breite, so dass er mit den angrenzenden Zügen ein sanftes Lächeln bildet. Eine freundliche Miene ist beim Gesange die

*) Kurzsichtigen Personen ist zu rathen, dass sie sich die Solfeggien und Singeparthien dupliren lassen, indem sie sonst durch das Herüberbeugen nach dem Notenblatte, welches auf dem Pulte des

Klavierinstruments vor den Augen des Lehrers liegt, leicht eine fehlerhafte Stellung des Körpers sich angewöhnen können.

zweckmässigste, und hat auf einen guten Ton viel Einfluss. Die Zähne müssen in einer solchen Entfernung von einander gehalten werden, dass man mit seinem kleinen Finger dazwischen kommen kann; dadurch wird der Ton hell, voll und rein. Durch nahes Aneinanderhalten oder Zusammenbeissen der Zähne entsteht der Fehler, der unter dem Ausdrücke „durch die Nase singen“ *) bekannt ist, und die Stimme giebt einen dünnen und schlechten Ton, der den sogenannten Kopfstimmen **) eigen ist. Die Zunge muss bei haltendem Noten ganz still liegen und sich nicht hin und her bewegen. Auch vermeide der Sänger alle Grimassen und Verzerrungen; singt er mit Seele, so wird die innere Bewegung auch die äussere gehörig bestimmen.

51.

Während des Gesanges muss man beständig die Augen und die Aufmerksamkeit auf die Noten richten, ob man gleich durch das öftere Wiederholen im Stande seyn könnte, die Gesangsstücke auswendig zu singen; man gewinnt dadurch den wichtigen Vortheil mit den Zeichen (den Noten) bekannter und dadurch im Treffen der Intervallen, und in der Eintheilung der Noten nach ihrer Geltung sicherer zu werden.

52.

Die Singeübungen können am besten des Morgens vorgenommen werden. Damit man sich aber gewöhne, zu jeder Tageszeit gleich gut zu singen, so kann man zuweilen auch die Singestunden auf den Nachmittag und Abend verlegen: nur ist wohl zu merken, dass das Verdauungsgeschäft grösstentheils beendigt seyn muss ***). Dass ein voller Magen das Singen und das damit verbundene Athemhohlen erschwert, wird jeder leicht finden, der den Versuch macht.

53.

Ein geräumiges hohes Zimmer eignet sich vorzüglich zu Singeübungen. In einem kleinen mit vielen Menschen angefüllten Zimmer ist die Luft meistens verdorben, und dass das Einathmen einer solchen Luft, welches bei dem Singen sehr beträchtlich ist, der Lunge nicht zuträglich seyn kann, wird auch Nichtärzten bekannt seyn †). Das Singen an einem fliessenden Wasser ist der Ausdünstung wegen, der Stimme ebenfalls nachtheilig; und ich würde einem Sänger rathen, die Einladung zu einer Wasserparthie auszuschlagen, wo es mehr auf seine Stimme, als auf seine Person abgesehen ist.

*) Dieser Fehler stellt sich auch öfters beim Schnupfen ein, oder wenn die Nase sonst einen Fehler in den Oefnungen hat.

**) Man nennt sehr unrichtig eine Stimme, die durch fehlerhafte Stimmorgane von Natur, oder durch eine unrichtige Lehrmethode, wobei die Organe beim Singen nicht die gehörige Richtung bekommen, und deshalb einen schlechten, dünnen, kreischenden Ton geben, eine Kopfstimme.

***) Ein Sänger ist sehr übel daran, den beson-

dere Verhältnisse nöthigen eine Einladung zu einem Diné oder Soupe anzunehmen, wo er gleich nach Tische seine Schuld für das Genossene mit ein paar Arien abtragen soll.

†) Es wäre zu wünschen, dass bei den Schauspielhäusern durchgehends mehr auf den Zugang einer gesunden frischen Luft Rücksicht genommen, und dadurch mehr für die Erhaltung der Gesundheit der Sänger gesorgt würde.

54.

Eine sehr merkwürdige Epoche für die Stimme männlichen Geschlechts ist, wenn das Jünglingsalter heranrückt und die physische Mannbarkeit eintritt. Dieses geschieht gemeiniglich um das funfzehnte Jahr. Die Stimme geht alsdann von der bisherigen Höhe des Knabenalters zu den tiefern männlichen Tönen über. Aber ehe dieser Uebergang vollendet ist, ist sie unsicher, schwankend, kreischend, unangenehm und die Sprache gleicht dem Geschreie eines Papageyen. Bei einigen stellt sich statt des Geschreies eine gewisse Heiserkeit ein. Die Stimme verliert während dieser Periode ihre Tonrichtigkeit *). Während dieser Revolution in der menschlichen Natur muss man sich alles Singens enthalten, den Wink der Natur befolgen und die Stimme, welche verlohren zu gehen scheint, nicht erzwingen wollen. Widrigenfalls dürfte man schwerlich wieder zu einer erträglichen Stimme gelangen. Nur dann und wann ist eine vorsichtige, kurze Prüfung der Stimme mit schwachen, ausgehaltenen Tönen erlaubt. Gemeiniglich macht die Stimme einen Sprung von einer Oktave. Die Discantstimme verwandelt sich in eine Tenor, und der Alt in eine Bassstimme. Ist die Stimme entschieden, so muss man mit den Singeübungen ebenfalls verfahren wie im Anfange, und die Stimme, welche gleichsam neugebohren ist, schonend behandeln.

55.

Auch das weibliche Geschlecht hat beim Eintritt der Periode, welches meistens um das funfzehnte Jahr geschieht, ebenfalls jede Anstrengung zu vermeiden, und nach den Vorschriften No. 54. zu verfahren, zumal wenn zufällige Krankheit sich dazu gesellt, und der Natur Hindernisse in den Weg legt. Dasselbe gilt auch bei hohen Schwangerschaften. Personen in diesen Umständen haben vorzüglich zu bemerken, dass wenn die Stimme zu distorniren anfängt, alles Singen bis nach dem Wochenbette eingestellt werden muss, weil sonst die Stimme Gefahr läuft, nie wieder eine reine Intonation zu bekommen **).

56.

Jede heftige Bewegung, Erhitzung und Erkältung sind der Stimme sowohl wie der Gesundheit schädlich ***) Während eines Katharrs muss man die Stimme ebenfalls schonend

*) Den Singelehrern ist diese Verwandlung unter der Benennung *mutation* (mutiren der Stimme) bekannt.

**) Ich habe Fraucnzimmer gekannt, deren Stimme während der Schwangerschaft mehr Kraft, mehr Höhe und mehr Leichtigkeit hatte, als ausser dieser Zeit, und von einer unreinen Intonation war gar nichts zu spüren. Dieses sind aber nur sehr seltsame Erscheinungen in der Natur.

***) Ich kann mich nicht enthalten Eltern zu warnen, ihre Kinder nicht zu irgend einer zu anstrengenden Parthie in einer Oper herzugeben, z. E. zu der die Gesundheit und Stimme verderbenden Parthie der Lilli in dem Donauweibchen. Hier soll

gesprochen, gespielt und während dem Singen öfters noch mit einer Last auf dem Rücken getanzt werden. Wenn unter diesen Umständen Stimme und Gesundheit unbeschadet bleiben, so ist es ein Wunder. Der Dichter hat ohne alle Rücksichten diese Rolle in das Stück hereingebracht, und wenn es gegeben werden soll, so kann diese Parthie nicht gänzlich wegbleiben. Dass aber Eltern, die ihre Kinder lieb haben, darauf dringen können, dass durch Umänderung des Textes und der Musik dergleichen Parthien für die Gesundheit und Stimme unschädlich werden, ist der Vernunft und Menschlichkeit gemäss, wenn gleich der Engagementskontrakt noch so bündig und ver-

behandeln. Bei dieser übrigens unbedeutend scheinenden Krankheit leiden vorzüglich die Stimmbänder und verlieren ihre Elasticität. Bei einer grossen Anstrengung dürften sie ihre Elasticität vielleicht nicht wieder bekommen, und ein gänzlicher Stimmenverlust würde die Folge seyn. Sänger, bei denen auch die Stimme schon fest und geübt ist, werden finden, dass auch bei mässigem Singen die Stimme dann sehr leicht heiser wird.

57.

Ich hätte über den Genuss allzu fetter, stark gewürzter und saurer Speisen noch manches zu sagen gehabt. Da aber der Herr D. Weber in Heilbronn in einer Abhandlung über die menschliche Singestimme ausführlich gewesen ist, so habe ich in medizinischer Hinsicht nur so viel gesagt, als in einem Lehrbuche statt finden kann. Dieser Aufsatz befindet sich in der allgemeinen musikalischen Zeitung No. 41, 42, 43, — 45, 46 und 47. und verdient von jedem Sänger und Sängerin nachgelesen und beherzigt zu werden.

58.

Eine allgemeine Bemerkung muss ich aber noch beifügen. — Ich habe mehrere Sänger und Sängerinnen gekannt, die in der Wahl der Speisen und Getränke, welche für die Stimme als schädlich angenommen sind, sorgfältig waren und sich jeden Genuss derselben, wenn sie zu singen hatten, versagten, und immer gleich schlecht sangen. Hingegen habe ich bei mehreren gefunden, die sich um ihre Stimme im geringsten nicht genirten und alles genossen, was für die Stimme als nachtheilig angenommen ist, und immer gleich gut sangen. Da ich diese Erfahrungen zu häufig gemacht habe, so kann man diese Fälle nicht als seltsame Ausnahmen betrachten. Ich meiner Seits glaube: dass man eine Stimme eben so gut wie die ganze menschliche Natur verzärteln, und sie im Anfange bei den ersten Singeübungen durch den Genuss von jeder Speise und jedem Getränke ohne Ausnahme, abhärten könne; wenn nemlich der Genuss mässig geschieht und die Produkte von der Beschaffenheit sind, dass sie der Gesundheit überhaupt nicht nachtheilig werden. Diejenigen freilich, deren Stimme schon verwöhnt und verzärtelt ist, müssen damit eben so behutsam umgehen, als die mit ihrer schwächlichen Gesundheit, welche keine gute physische Erziehung genossen haben. — Soviel von der menschlichen Singstimme im allgemeinen.

pfllichtend abgeschlossen wäre. In gleichen Verhältnissen mit obiger Rolle ist die Parthie der Hulda. Ich begreife nicht, wie es Leute geben kann, die nur, um Beifall zu erhalten oder zu glänzen, ihr Wohl (welches doch grösstentheils von der Gesundheit und Stimme bei Theaterpersonen

abhängt) aufs Spiel setzen können. Wüssten solche Personen, wie gewaltsam sie auf ihre Stimme und Gesundheit los stürmten, so würden sie gewiss nicht so nach dieser Rolle geizen, und mit andern deshalb streiten.

ZWEITER THEIL.

Elementarunterricht.

ERSTES KAPITEL.

Von der Bildung der Stimme.

Anmerkung. Bei gegenwärtigem Werke setze ich voraus, dass wer von diesem Buche Gebrauch machen will, die ersten allgemeinen Anfangsgründe der Musik auf irgend einem Instrumente schon erlernt haben, oder durch Beihülfe eines Lehrers neben dem Singen ein Instrument zu erlernen sich bemühen muss. Dass hierzu ein Klavier das zweckmässigste ist, ist schon im ersten Theile gesagt worden. Ich übergehe deshalb hier die ersten Anfangsgründe der praktischen Musik. Denen, welchen es belieben sollte, sich ohne Beihülfe eines Lehrers selbst auf dem Klaviere zu unterrichten, kann ich wegen der Deutlichkeit und Gründlichkeit kein besseres Lehrbuch empfehlen, als die Klavierschule von D. G. Türk.

Es ist schon im ersten Theile erinnert worden, dass der, welcher etwas vorzügliches in der Singekunst leisten will, sich harmonische Kenntnisse zu verschaffen suchen müsse. Es würde mich zu weit führen und gehört nicht in den Plan dieses Werkes, diesen Theil der theoretischen Kunst hier abzuhandeln: da überdies Werke über diesen Gegenstand im Ueberflusse vorhanden sind, so wird ein Lernbegieriger nicht leicht in Verlegenheit kommen. Die Anweisung zum Generalbasse; ebenfalls von Türk, wird der gedrängten Kürze und Klarheit wegen zu diesem Gebrauche nützlich und dienlich seyn.

Das was ein Anfänger beim Singen zuerst zu beobachten hat, ist, seine Stimme zu ergründen. Damit er nun erfahre, welche von den vier Stimmen, wovon im ersten Theile Erwähnung geschehen ist, ihm die Natur gegeben hat, so folgen hier zwei Reihen Töne, als Stimmprüfung:

No. 1.



No. 2.



Frauenzimmer und Knaben haben hierbei zu bemerken, dass, wenn sie die höchste Note von No. 1. ohne alle Anstrengung singen und mit der Stimme noch einen oder ein paar Töne in der Höhe mehr erreichen können, ihre Stimme Discant ist. Sind aber die höchsten Noten nur mit Anstrengung oder wohl gar nicht zu bekommen, so ist es eine Altstimme.

Erwachsene Mannspersonen können bei No. 2. ergründen, welche Stimme ihnen eigen ist. — Kann der tiefste Ton noch stark und kraftvoll angegeben werden, und sind noch ein paar Töne mehr in der Tiefe da, so ist es eine Bassstimme. Ist aber der tiefste Ton schwach, matt oder wohl gar nicht da, so ist ihre Stimme Tenor.

Ist die Stimme ergründet, so muss zur Verbesserung und Erweiterung derselben geschritten werden. Durch die erste Uebung (S. Tab. I. Fig. 1.) erhält ein Singeschüler einen Umfang von einer Octave in der bequemsten Lage seiner Stimme, d. h. weder zu hoch noch zu tief *).

Statt des Textes nehme man die fünf Vocalen; man fange mit a an, welches man bei jeder Note vom Anfang bis zu Ende gebraucht. Bei der ersten Wiederholung nehme man e. Bei der zweiten i, u. s. w. und verfähre bei jedem Vocale wie bei a. Die Doppellauter sind hiervon nicht ausgeschlossen, und müssen eben so gut als die einfachen Vocale gebraucht werden.

Einen jeden Ton halte man so lange aus, als es der Athem verstatet. Hierbei ist aber zu merken, dass man sich nicht übernehmen müsse. Durch das gänzliche Aushauchen der Luft schadet man der Lunge: aus eben dem Grunde ziehe man den Athem nicht zu hastig ein. Den Ton nehme man bei jeder Note vom Anfange bis ans Ende gleich stark, mit der natürlichen Stärke, die jeder Brust eigen ist, ohne allen Zwang und Anstrengung. Durch das gewaltsame Schreien und Herauszingen der Töne, wird die Stimme nicht verschönert und der Umfang nicht erweitert **). Man warte es ab! nach und nach wird der Umfang

*) Zu mehrerer Erläuterung ist die erste Uebung für jede Stimme besonders ausgeschrieben. Um wie viel Töne (Stufen) der Alt, Tenor und Bass von dem Discante entfernt ist, muss sich der Lernende wohl merken, damit er alle in diesem Werke vorkommende Uebungen sich für seine ihm eigenthümliche Stimme supponiren könne, die ich alle der Kürze wegen nur einmal und zwar im Discantschlüssel vorschreiben werde.

Es ist schon erinnert worden, dass sich zur Begleitung der Singeübungen ein Fortepiano am besten schickt. Hieraus folgt, dass die Wahl eines Gesanglehrers auf einen Klavieristen fallen müsse. Ich habe der vollstimmigen Harmonie wegen die erste Uebung mit einem bezifferten Basse versehen, und alle späterhin vorkommende Uebungen werden ebenfalls so eingerichtet seyn. Damit diejenigen,

welche sich im Gesange selbst unterrichten wollen, mit keinen grossen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, so werde ich mich bemühen, den Bass mit der Bezifferung jederzeit so leicht als möglich einzurichten.

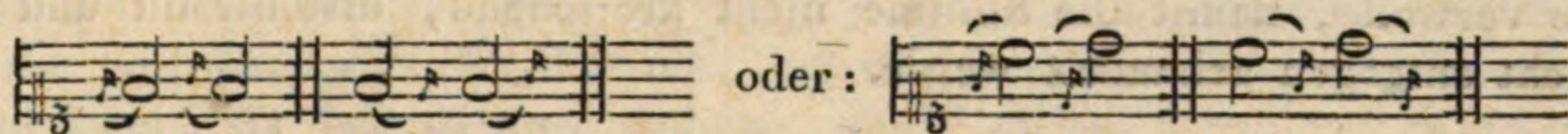
**) Diejenigen sind auf einem sehr irrigen Wege, welche glauben, dass durch gewaltsames Schreien die Stimme verbessert werden könne. Manche wenden das Ausspielen einer Violine auf die menschliche Stimme an; ob aber eine Violine durch gewaltsames Streichen und Kratzen mit dem Bogen verbessert oder verschlechtert werde, ist sehr zweifelhaft und hier nicht der Ort zu untersuchen. Auf keinem Falle ist in diesem Stücke eine Aehnlichkeit zwischen einem hölzernen tönenden Körper und dem lebendigen Organ der Menschenstimme.

einer jeden Stimme durch eine zweckmässige Uebung vergrössert werden, wenn auch die Stimme anfangs nicht mehr als eine Octave im Umfange gehabt hätte.

Ein jeder kann sich mit leichter Mühe noch eine Menge Solfeggi selbst verschaffen, indem er die Intervallen, die in dem Dreiklange von der Tonika, in dessen Unterdominanten- und in dem Septimenakkorde enthalten sind, aufsucht, und diese Intervallen sprungweise sowohl aufwärts als auch abwärts in mehreren Gestalten auf einander folgen lässt. Nemlich:



Ich kann nicht umhin den Singeschüler nochmals zu ermahnen, dass er jeden Ton rein, ohne die geringste Beifügung eines Nebentones weder vor noch nach jeder Note angiebt, aushält und zu Ende bringt, indem gemeiniglich Anfänger bei den ersten Uebungen in diesen Fehler verfallen. Durch ein solches Verfahren, wie in diesen zwei Beispielen,



würde eine ekelhafte und üble Angewohnheit die unausbleibliche Folge seyn *).

Sollte ein oder der andere Vocal z. E. e oder i in der Höhe einige Schwierigkeiten machen, so versuche man es mit einer Sylbe, bei welcher ein Consonant diesem Vocale vorhergeht. Gemeiniglich verwandelt sich auch beim Aushalten der Töne in der Höhe bei Anfängern e in i und o in a, in diesem Falle ist es das rathsamste, sogleich nach der Entdeckung, aufzuhören und den Ton mit dem richtigen Vocale wieder von neuem anzufangen. Auf dieselbe Art verfare man auch, wenn der Ton während dem Aushalten höher oder tiefer wird.

Nach einiger Zeit kann man in der Höhe so wohl wie in der Tiefe einen Ton zulegen. (S. Tab. I. Fig. 2.)

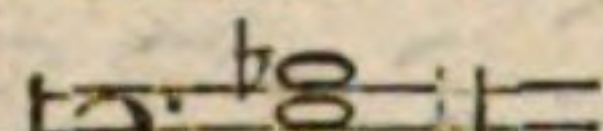
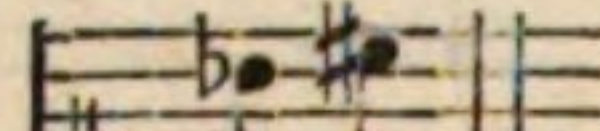
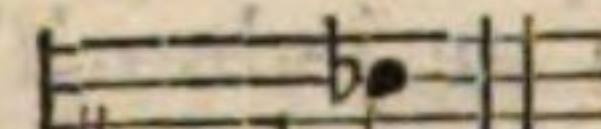
Alles was bei der ersten Uebung gesagt ist, gilt auch von dieser, so wie von den folgenden.

*) Man findet dergleichen Uebelstände auch öfters bei schon geübten Sängern; sie halten solche Tute-reien sogar für eine Schönheit und lauschen begierig nach jeder Note, wo sie dergleichen Sächelchen anbringen können. Bei diesen liegt keine andere Ursache zum Grunde, als dass die Gewohnheit über den Geschmack siegt. Es giebt Fälle, wo die angezeigten Vor- und Nachschläge im zweiten Exem-

pel nicht zu verwerfen sind, und mässig und richtig angebracht, so gar den Ausdruck verstärken. Der angehende Sänger muss aber erst seine Stimme zum Ausdruck bilden, und kann bei den ersten Uebungen auf dergleichen sich nicht einlassen. In der Lehre vom Ausdruck soll davon weiter gehandelt werden.

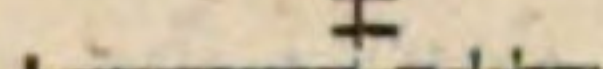
Bald darauf vermehre man die Anzahl von Tönen noch um zwei, auf die Art, wie die Tab. I. Fig. 3. zeigt.

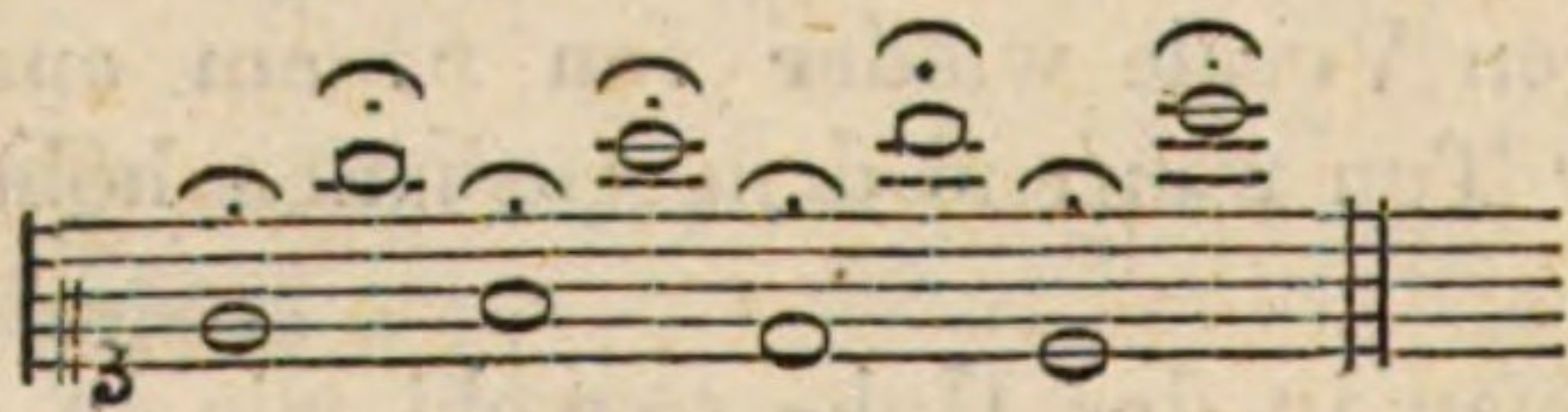
Bis jetzt hätte der Singeschüler einen Umfang von einer Duodezime, und es wird nicht schwer halten, durch folgende Uebung seine Stimme noch mit zwei halben Tönen zu bereichern. (S. Tab. II. Fig. 1.)

Bei dieser Uebung kann man eigentlich keine Haupttonart annehmen. Aus den Bestandtheilen des verminderten Septimenakkords  kann sich hier der Schüler seine übrigen Solfeggi entwerfen, und es ist ihm zu rathen bei den Uebungen, die aus diesem Akkorde gezogen werden können, recht lange zu verweilen; nicht nur weil dieser Akkord seines schauerlichen Effektes halber, in den neuern Kompositionen häufig gebraucht und oft gemissbraucht wird, sondern auch, weil die übermässige Sekunde  und die verminderte Septime  für einen Anfänger nicht leicht zu intoniren ist und häufig vorkommt.

Der Lernende hat bei dieser Uebung noch zu merken, dass er bei den höchsten Tönen nicht zu lange verweile, damit die Stimme nicht kreischend, distonirend und so der vermeinten Absicht entgegen gehandelt werde.

Durch folgende Uebung erhält der Schüler einen Umfang von zwei Oktaven. (S. Tab II.

Fig. 2.) Durch diesen Umfang  lassen sich, nach der gegebenen Anleitung, eine grosse Menge Solfeggi erfinden, wobei noch zu bemerken ist, dass sich ein Lernender sprungweise bis zu den äussersten Gränzen der Höhe und Tiefe wage; nemlich:

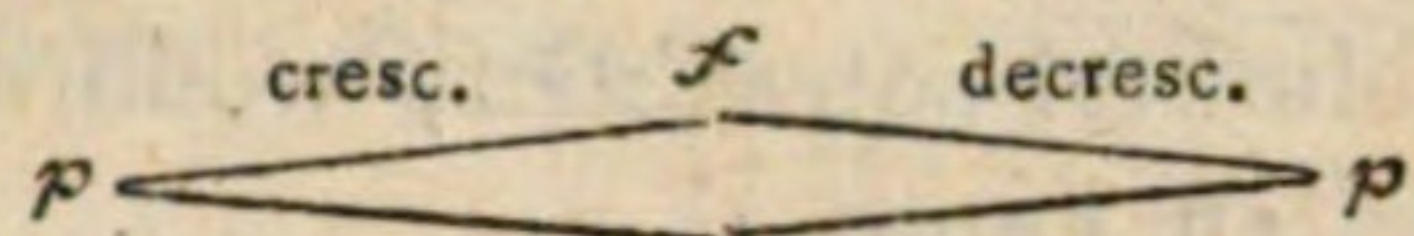


Mit einem Umfange von zwei Oktaven kann sich ein angehender Sänger einstweilen begnügen. Nach und nach wird h und $\bar{d}$, vielleicht auch a und $\bar{e}$ oder wohl gar noch ein grösserer Umfang von selbst kommen, wenn anders das Organ von Natur dazu geschaffen ist. Nur muss man sich hüten, nicht mit Gewalt erzwingen zu wollen, was die Natur nicht freiwillig giebt. Durch das Herauszwingen der Töne, die nicht im Organe liegen, schadet man der Brust sowohl wie der Stimme *). Die Stimmbänder, welche beim Singen in der Tiefe sich zusammen ziehen und bei der Höhe erweitern, wie eine Saite, die man vermöge ihrer Elasticität länger und kürzer spannen kann, leiden bei einer grossen Anstrengung ausserordentlich, und es erfolgt bei einer gewaltsamen Ausdehnung der Stimmbänder, ein augen-

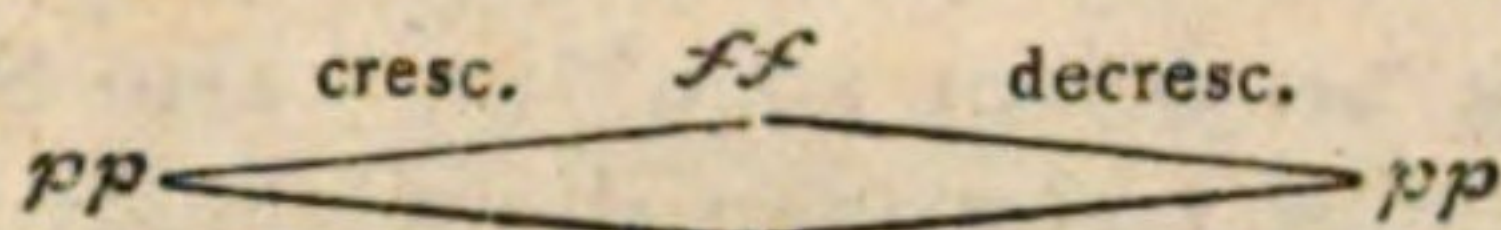
*) Ich wiederhole diesen Punkt absichtlich mehrmals, indem die grundfalsche Lehrmethode, die Höhe mit Gewalt zu erzwingen, in einigen Orten allgemein ist.

blicklicher Stimmenverlust und Heiserkeit; auch hat man Beispiele, dass bei einer solchen Verfahrungsart die Stimme gänzlich verloren gegangen ist *).

Findet man, dass die Aussprache der Vocalen und die hohen Töne keine Schwierigkeit mehr machen, so ist es nöthig, diese fünf Uebungen mit folgender Aenderung wieder von vorn zu nehmen. Man fängt nemlich jeden Ton piano an, lässt ihn nach und nach bis zum forte anwachsen, und alsdann allmählich bis zum piano wieder abnehmen, nach folgenden Zeichen:



Auch kann man nach und nach den Grad der Stärke und Schwäche vermehren, ungefähr nach diesem Zeichen:



Man hat hierbei aber vorzüglich zu beobachten, dass der Ton nicht mit einem mahle, sondern nach und nach allmählich zu- und abnehme. Dieses macht freilich den Anfängern in der Singekunst viel zu schaffen: man lasse sich aber die Mühe nicht verdrüssen und wende viel Fleiss auf das Anschwellen und Abnehmen der Töne. Dieses ist der Grundstein des *portamento di voce* und des eigentlichen wahren Gesanges und Ausdrucks. Die ganz hohen Töne dürften aber wohl in dem *ff* und *pp* eine Ausnahme machen, indem der äusserste Grad der Stärke und Schwäche der Stimme, bei den höchsten Tönen nicht so gut hervorgebracht werden kann, als bei weniger hohen.

Wie viel Zeit ein Anfänger auf diese ersten Uebungen verwenden müsse, lässt sich nicht bestimmen. Ein fleissiger lernbegieriger Schüler wird nicht eher diese Uebungen verlassen, bis die Stimme Festigkeit, Biagsamkeit, auf allen Tönen völlige Gleichheit hat, und überall ganz rein intonirt. Der Klavier- oder Singemeister muss bei Kindern von acht bis neun Jahren, in der Regel länger bei den ersten Uebungen verweilen als bei erwachsenen Personen. Im zehnten, eilften Jahre ist es immer noch Zeit die Stimme für Triller und Colloraturen geschickt zu machen. Fängt man bei Kindern zu frühzeitig mit den Uebungen der Passagen an, und wartet die Festigkeit der Stimme nicht ab, so entstehen für die Zukunft zwei grosse Uebel, nemlich: das Gehör und Gefühl marternde Distoniren, und das Zittern, Beben (Tre-

*) Man betrachte es nicht als ein grosses Verdienst, wenn eine Sängerin z. B. in der Arie aus der Zauberflöte „der Hölle Rache etc. das $\bar{f}$ so leicht als das $\bar{c}$ singt. Gewiss fehlen dieser einige Töne in der Tiefe, und ein Ton mehr in der Tiefe ist eben so schätzbar als einer mehr in der Höhe.

Ist man verpflichtet dergleichen Parthien zu singen, die mehr Töne in der Höhe haben, als das Organ freiwillig giebt, so wird es nicht schwer halten jemand zu finden, der im Stande ist dergleichen

Stellen ohne merklichen Nachtheil der Composition umzuändern, wenn man es nicht selbst kann. Man darf sich auch nicht einbilden, dass mehr Tiefe erzielt würde, wenn man die tiefern Töne häufiger zu gebrauchen sich anstrengt als die hohen. Wenn auch für die Tiefe dadurch etwas mehr gethan werden könnte, so würde doch gewiss darunter die Höhe leiden. Die Natur giebt einen gewissen Umfang, der durch artistische Uebung seine äussersten Gränzen erreichen kann, über die Natur kann aber die Kunst nicht siegen.

muliren) der Stimme bei aushaltenden Tönen. Bei erwachsenen Personen ist das Organ schon fester, und deshalb können diese eher zu Erlernung der Triller und Passagen schreiten. Sie haben auch keine Zeit zu verlieren, indem das Organ mit den Jahren steifer, fester und zu diesen Uebungen unbrauchbarer wird.

Diese fünf Solfeggi müssen immer jeder andern Uebung voran gehen. Auch dann, wenn der Sänger schon eine gewisse Virtuosität erlangt hat und der Vollkommenheit nahe gekommen ist, muss er dergleichen Uebungen als Universalmittel betrachten, wodurch er seine Stimme im Umfange, Glanze und in der Gleichheit erhalten kann.

Ich bin jezt noch über die Behandlung und Verbindung der Falsetstimme mit der natürlichen oder Bruststimme, Anleitung zu geben schuldig. Die Schüler männlichen und weiblichen Geschlechts werden in den lezten Uebungen die Gränzlinien beider Register gefunden haben. Dass beiderlei Stimmen einander in Absicht auf Gleichheit, Fülle, Biagsamkeit und Stärke vollkommen gleich gemacht werden müssen, ist schon im ersten Theile gesagt worden und hier soll gezeigt werden, wie dieses am besten geschehen könne.

Dass die schwächern und schlechtern Töne einer jeden Stimme mehr gebraucht und so lange geübt werden müssen, bis sie den stärkern und bessern vollkommen gleich sind, ist eine allgemeine Regel. Die Tenoristen und Altisten männlichen Geschlechts haben dieses bei den Falsettönen, und die Discantisten und Altisten weiblichen Geschlechts bei den natürlichen Tönen zu beobachten.

Damit man leicht und bequem von einem Gebiete in das andere sowohl auf, als auch abwärts kommen könne, muss man mit dem höchsten Brusttone und dem tiefsten Falsettone öfters und viel wechseln. Dieses muss zuerst in ganz langsamer, nach und nach aber in geschwinderer Bewegung geschehen, nachdem die Vereinigung beider Register langsamer oder geschwinder von statten geht, so dass bei dergleichen Stellen



der Uebergang von einer Stimme in die andere nicht bemerkbar ist. Ferner muss man die aneinander stossenden Gränzen beider Register so zu erweitern suchen, dass die Gränzen der einen Stimme sich noch um ein paar Töne in das Gebiet der andern erstrecken, damit dergleichen Sätze

mit der Falsetstimme sowohl wie mit der

Bruststimme gesungen werden können, indem sich doch wohl zuweilen der Fall ereignen könnte, dass die Töne beiderlei Stimmen, ohngeachtet aller Mühe, keine völlige Gleichheit bekommen könnten.

Gemeiniglich findet man bei Personen männlichen Geschlechts, dass in der Gegend, wo sich die Bruststimme von der Falsetstimme scheidet, der Fehler des Distonirens sich einstellt, obgleich die Stimme übrigens überall rein ist. Durch das öftere Aushalten und Ver-

stärken des unreinen Tones wird hier nichts ausgerichtet, sondern man muss zu einem andern Mittel schreiten. Die beste Verfährungsart ist, wenn man den unreinen Ton als Hauptton betrachtet, und eine Resolution vor dem Eintreten dieses Tones voran gehen lässt, wodurch das Gefühl für diesen Ton schon vorher rege gemacht wird.

Gesetzt die natürliche Stimme gäbe den Ton $\bar{f}$ zu tief an, so würde man auf folgende Art verfahren müssen; nemlich:



die Dissonanz + kann auch zum Ueberflusse etwas stärker angeschlagen werden.

Den überwärts schwebenden Ton muss man aber als unter sich resolvirende Dissonanz behandeln. Z. E. das $\bar{g}$ würde mit der Falsetstimme zu hoch angegeben, so würde man auf folgende Art seinen Zweck erreichen; nemlich:



Bei den Discantstimmen weiblichen Geschlechts findet man öfters, dass das $\bar{e}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ zu tief, das $\bar{g}$ — $\bar{a}$ aber zu hoch angegeben werden. Nach obiger Verfährungsart wird man auch diese so wohl wie die übrigen von den Fehlern befreien können.

Tab. I.

Fig. 1.

(Discant.)

(Alt.)

(Tenor.)

(Bass.)

Fig. 2.

Fig. 3.

Tab. II.

Fig. 1.

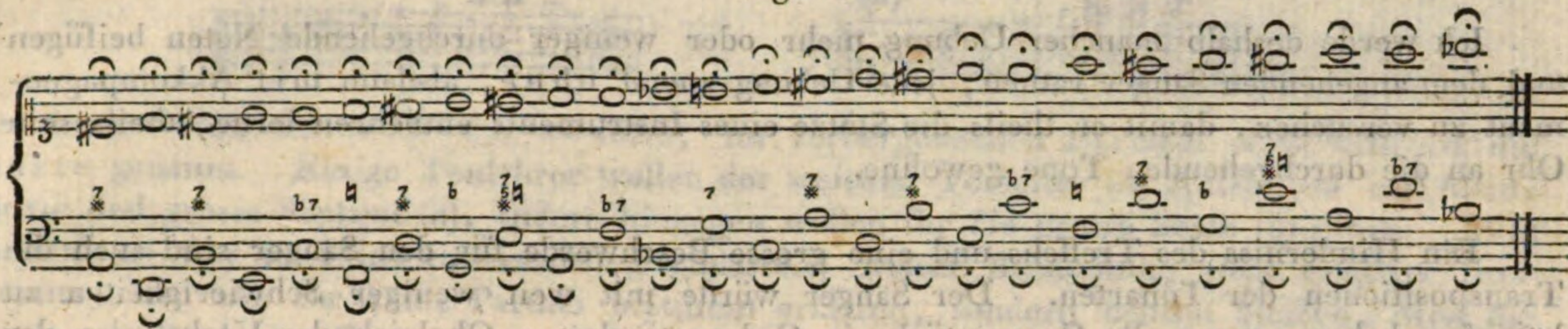


Fig. 2.



ZWEITES KAPITEL.

Vom Treffen der Noten.

Der Sänger trifft, der in einem ihm vorgelegten Singstück jeden Ton rein und richtig an- giebt, und demselben zugleich das bestimmte Zeitmass, den richtigen Taktwerth ertheilt.

Zum Treffen der Noten bei einem Sänger wird also theils eine richtige Vorstellung, wie sich ein Ton gegen den andern in Absicht der Tonhöhe verhalte, theils das richtige Abmes- sen eines einzelnen Taktgliedes nach seinem bestimmten Werthe erfordert. Das letztere ist unter der Benennung Eintheilung bekannt, und kann nur durch Fleiss und lange Uebung mechanisch erlernt werden *). Das erstere soll hier abgehandelt werden.

Hinlängliche Kenntniss aller brauchbaren Akkorde, wovon sich ein Sänger leicht wird unterrichten können, befördern das Treffen der Intervallen ungemein; obgleich die vielfäl- tigen durchgehenden Noten **) und die plötzlich oder (was heut zu Tage gar nichts unge-

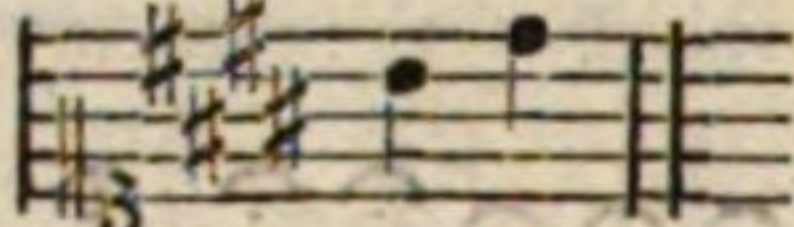
*) Dass auch hierzu die Erlernung eines Instru- ments neben dem Gesange erforderlich ist, wird jedem leicht begreiflich seyn.

**) Durchgehende Noten werden in der Harmo- nie nicht mit in Anschlag gebracht; deshalb sind sie immer gegen die Grundstimme dissonirend, wenn

wöhnliches ist) gewaltsam eintretenden fremden Modulazionen das Treffen dem Sänger sehr erschweren.

Ich werde deshalb mancher Uebung mehr oder weniger durchgehende Noten beifügen und dem angehenden Sänger rathen, jede Uebung zuerst ohne, alsdann mit Akkompagnement zu versuchen, damit er theils die Stütze eines Instruments entbehren lerne, theils sein Ohr an die durchgehenden Töne gewöhne.

Ein Hinderniss des Treffens und eine grosse Beschwerde für den Sänger sind auch die Transpositionen der Tonarten. Der Sänger würde mit weit weniger Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn alle Gesangstücke in C dur stünden. Obgleich das Verhältniss der Intervallen in jeder Transposition dasselbe ist, so muss doch der Sänger bei diesen Terzen

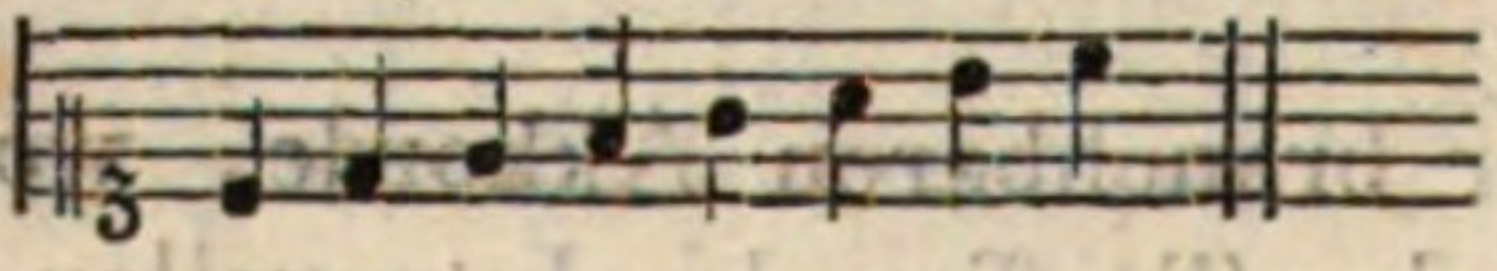
 ganz andere Reflexionen machen, als bei diesen;  deshalb ist es nöthig, dass ein angehender Sänger sich jede in diesem Kapitel vorkommende Uebung, nachdem sie entweder dur oder moll ist, in alle Tonarten transponire und supponire, die dem Umfange seiner Stimme gemäss sind, damit er mit jeder Tonart und ihren Vorzeichnungen vertraut werde.

Zuvörderst aber muss er die verschiedenen Intervallen und Tonleitern genauer kennen lernen. Die Entfernung eines Tones von dem andern heisst ein Intervall. Da nun die Entfernung der Töne verschieden ist, so sind auch die Intervallen verschieden, und man bezeichnet den geringern oder grössern Abstand von einem Tone zum andern, mit der Benennung Sekunden, Terzen, Quarten u. s. w.

Die brauchbarsten Intervallen sind am Ende dieses Kapitels zu sehen. (S. Tab. I. Fig. 1.)

Die reine Oktave mit der reinen Prime, die reine Quinte, die reine Quarte, die grosse und kleine Terz, die grosse und kleine Sexte sind Consonanzen und für einen Sänger am leichtesten zu treffen. Alle übrigen sind Dissonanzen in einem grössern oder kleinern Grade, und mit der Stimme schwerer, oftmals nur mit der äussersten Mühe zu treffen, je nachdem sie entweder mehr oder weniger gegen den Grundton dissoniren.

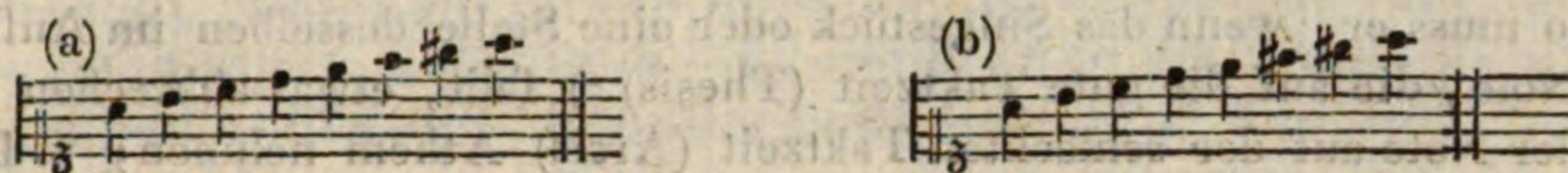
Eine stufenweise Folge von acht oder mehreren Tönen heisst eine Tonleiter: sie ist entweder diatonisch, chromatisch oder enharmonisch.

Diatonisch heisst sie, wenn sie vom Grundtone bis zur Oktave aus zwei halben und fünf ganzen Tönen besteht. Z. E. 

sie langsam vorgetragen werden. Gute Componisten gebrauchen sie immer so, dass das Ohr die Dissonanzen und Härten nicht empfindet. Die durchgehenden Noten fallen gemeiniglich auf die schlechte Taktzeit, man lässt sie aber auch öfters in der guten Taktzeit eintreten. Die erste Art be-

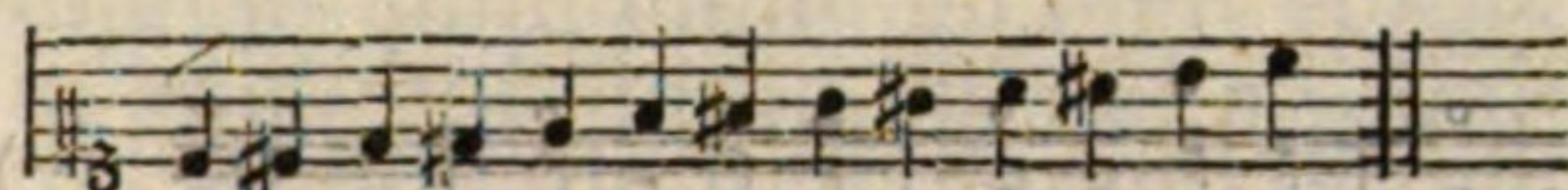
legt man mit dem Nahmen des regelmässigen Durchganges, und der zweiten giebt man die Benennung des unregelmässigen Durchgangs. Sind beide Arten vermischt gebraucht, so heisst es der vermischte Durchgang.

Die diatonische Tonleiter wird auch mit der kleinen Terz gebraucht, nemlich:

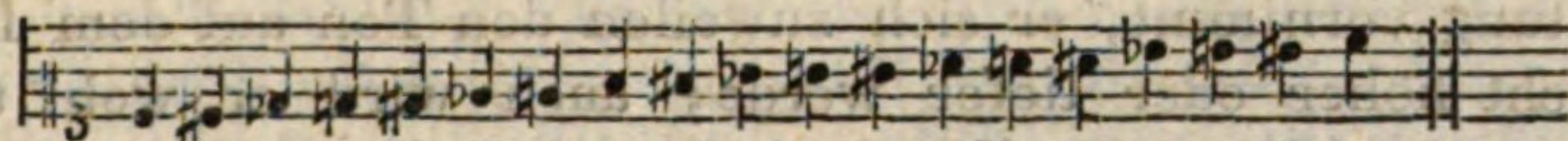


In diesem Falle heisst sie die weiche; im vorhergehenden Exempel aber wird sie die harte genannt. Einige Tonlehrer wollen der weichen Tonleiter im Aufsteigen die kleine Sexte und grosse Septime (a), andere hingegen wollen ihr die grosse Sexte (b) geben. Wir wollen uns aber in keine Untersuchung einlassen, welche Behauptung wohl richtiger seyn könnte, und uns für keine Parthei bestimmt erklären, sondern neutral bleiben, weil die Sexte von den besten Komponisten theils wie bei (a), theils wie bei (b) gebraucht wird.

Chromatisch*) heisst die Tonleiter, wenn sie aus sieben grossen und fünf kleinen, oder aus zwölf halben Tönen überhaupt besteht, wie folgt:



Enharmonisch**) heisst sie, wenn noch zu den grossen und kleinen halben Tönen, die sogenannten Viertelstöne eingeschaltet werden. Z. E.



Auf dem Klaviere werden die enharmonischen Töne, als z. E. cis des, dis es u. s. w. mit einer Taste angegeben, ob sie gleich in dem Liniensysteme auf zwei verschiedenen Stufen stehen. Die Töne dis, fis, gis etc. sind eigentlich um das Verhältniss, oder um ein Intervall von $\frac{1}{12}$ von es, ges, as etc. verschieden: da aber das Verhältniss zu klein ist und auch noch andre Ursachen vorhanden sind, die hier anzuführen unnöthig ist, so übt man die enharmonischen Töne im Gesange in einerlei Tongrösse aus.

Hat sich ein Schüler mit den Intervallen und Tonleitern bekannt gemacht, so wage er sich an die Uebungen. Vorher aber muss er über das Athemhohlen einigermassen belehrt seyn. Bei den Uebungen im ersten Kapitel konnte bei jeder Note Athem genommen werden; dieses geht aber bei nachfolgenden Uebungen nicht an, und deshalb dient ihm zur Lehre, dass er mit seinem Athem sparsam umgehen und in einem unmerklichen Augenblicke Athem schöpfen müsse. Obgleich durch die Uebungen im ersten Kapitel die Brust erweitert und der Athem verlängert worden ist, so dürfte der Schüler bei den folgenden Uebungen doch nicht immer eine Pause antreffen, wo er bequem Athem nehmen könnte, deshalb ist ihm zu wissen nöthig: dass er bei jedem Einschnitte***) der Melodie Athem nehmen kann. Sollten

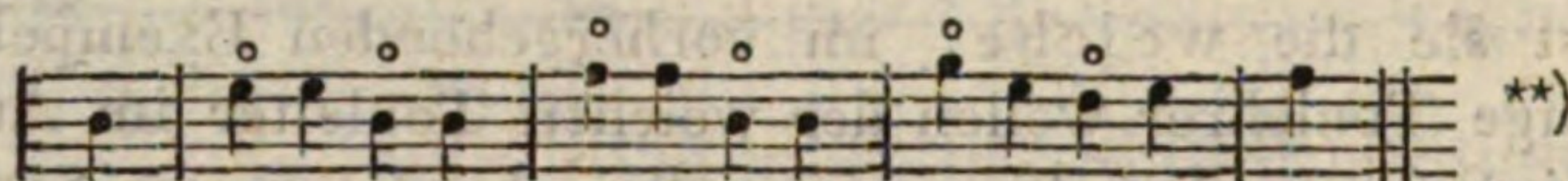
*) Man nennt sie auch diatonisch-chromatisch.

**) Man giebt ihr auch die Benennung diatonisch-chromatisch-enharmonisch.

***) Einschnitte, Abschnitte, Perioden finden in einem Tonstücke eben so gut als in der Rede statt.

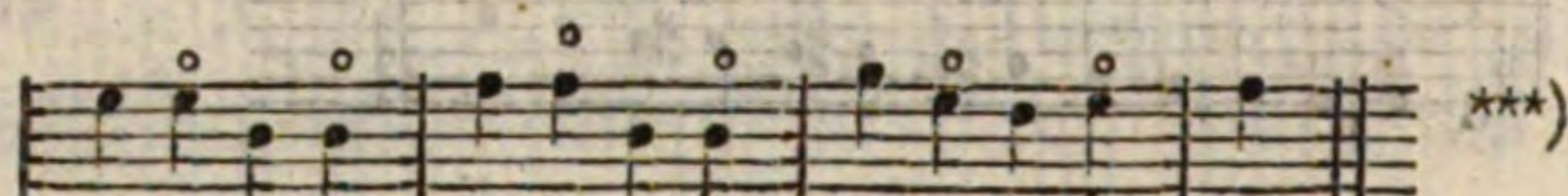
Die Einschnitte werden in der Rede durch das Comma (,) die Abschnitte durch die stärkern Unterscheidungszeichen (; :) und die Perioden mit einem Punkt (.) oder Ausrufungs- oder Fragezeichen (! ?) wenn der Sinn es fordert, bezeichnet.

aber in ganz langsamen Tempo die Einschnitte in einem Athem nicht zu Ende gebracht werden können, so muss er, wenn das Singestück oder eine Stelle desselben im Auftakte anfängt, vom Ende der Note, die auf die gute Taktzeit (Thesis) *) fällt, etwas abbrechen und kurz vor dem Eintritte der Note auf der schlechten Taktzeit (Arsis) Athem nehmen; z. E.



Nur ist zu merken, dass eine Dissonanz, die auf der schlechten Taktzeit aufgelöst wird, oder ein Bindungszeichen eine Ausnahme machen.

Fängt aber das Tonstück oder mehrere Stellen von diesem im Niedertakte an, so muss der Note, die auf die schlechte Taktzeit fällt, etwas abgebrochen und Athem genommen werden. Z. E.



Bei nachfolgenden Uebungen hat der Lernende zu beobachten, dass, wenn er seine Solfeggi ohne Begleitung vornimmt, er sich zuweilen den Ton auf dem Instrumente angeben müsse, damit er nicht höher oder tiefer werde; auch wird er wohl thun, wenn er die Uebungen theils mit starker Stimme, (forte) theils mit halber oder halb schwacher (mezzo forte, sotto voce, mezza voce) und theils mit schwacher Stimme (piano) vorträgt.

In der Musik werden sie von den Componisten aber nicht angedeutet, und das Gehör allein muss sie zu entdecken suchen. Es lassen sich im allgemeinen diese Ruhepunkte nicht auf eine gewisse Anzahl Noten oder Takte bringen, und es verhält sich mit der Musik wie mit der Rede; so wie die Einschnitte einer Rede aus längern und kürzern Theilchen, oder aus mehr und weniger Sylben und Wörtern bestehen, so bestehen die Einschnitte in der Musik aus längern und kürzern Noten, oder aus mehr und weniger Takten. Damit ein angehender Sänger eine ohngefähre Uebersicht von den Unterscheidungszeichen in der Musik bekömmt, so mag folgendes Exempel zur Erläuterung dienen:



*) S. den ersten Theil N. 41.

**) Den Noten, die mit diesen Zeichen (o) versehen sind, müsste demnach etwas abgebrochen und Athem genommen werden.

***) Man darf keinesweges glauben, dass so viel mal Athem genommen werden müsse, wie Zeichen befindlich sind. Zu mehrerer Deutlichkeit sind nur die Noten alle bezeichnet, wo Athem genommen werden kann.

Bei den Solfeggi, welche mit keinem Texte oder Sylben versehen sind, benenne man die Noten so wie sie heissen; sollte dieses bei einem nicht langsamen Tempo schwer von stattem gehen, so wird nöthig seyn, dass man die Benennung der Noten sich darunter schreibe. Bei den Sylben da, me, ni, po, tu, la, be, unterscheide man sorgfältig d von t und b von p.

A n m e r k u n g.

Der Kappellmeister Graun führte diese sieben Sylben zur Solmisation, statt der sonst gewöhnlichen sechs ut, re, mi, fa, sol, la ein. Von diesen letztern ist Guido von Arezzo der Erfinder, welcher sich zu Anfange des eilften Jahrhunderts um die damalige Musik verdient gemacht hat. Er theilte ein System von 22 diatonischen Tönen in sieben Hexachorde, oder sieben Leitern, jede von sechs aufeinander folgenden Stufen ein, und mi, fa musste jederzeit unter dem halben Tone stehen, der in der dritten und vierten Stufe bei jedem dieser Hexachorde befindlich war. Als sich aber nach und nach das System erweiterte und durch die chromatische und enharmonische Tonleiter eine ganz andre Gestalt bekam, waren die sechs Sylben nicht mehr brauchbar und deshalb musste die Solmisation mancherlei Veränderungen erleiden.

Herr Hiller brauchte erwähnte Sylben da, me, ni, po, tu, la, be, in seinen Anweisungen zum Gesange, als willkührlichen Text zu seinen Solfeggi, und Herr Sulzer sagt in seiner Theorie der schönen Künste über die Art, wie Herr Hiller die sogenannte Damenisation gebraucht hat, mancherlei Unbestimmtes. Ich will hierbei nicht verweilen, sondern nur das was hieher gehört, näher beleuchten. Es heisst dort nemlich: Seite 1092. „Herr Hiller hat in einer vor kurzer Zeit herausgegebenen Anleitung zum musikalisch-richtigen Gesange von dieser sogenannten Damenisation Gebrauch gemacht; aber er nimmt wider die Absicht des Erfinders derselben, die blos statt der gewöhnlichen Benennung der Töne eine leichtere und zum Singen bequemere Sylbeneinführung zum Grunde hatte, wovon da allezeit c, me allezeit d, ni allezeit e u. s. w. bezeichnen sollte, mit diesen Sylben Mutationen nach Art der

Aretinischen Solmisation vor, wodurch dem angehenden Sänger die Schwierigkeit, die Intervallen treffen zu lernen, doch gewiss vergrössert wird, weil seine Aufmerksamkeit von den Intervallen abgezogen und auf die Mutation der Sylben gerichtet, wenigstens dadurch getheilt wird.“ — Dass die sieben Sylben nicht hinreichend sind alle Töne zu bezeichnen, die in unserm heutigen Systeme liegen, wird wohl niemand bezweifeln. Herr Sulzer schlägt zwar ein Mittel vor, wodurch die mit $\sharp$ und $\flat$ bezeichneten Töne ihre Benennung erhalten. Es heisst nemlich ebendasselbst: „Will man sich aber doch wohlklingender Sylben zum Solfeggiren bedienen, so wähle man solche, wo die Benennung der natürlichen und der $\sharp$ oder $\flat$ erhöhten und erniedrigten Töne unterschieden und leicht fasslich sind. Von dieser Art sind folgende von Grauns Erfindung:

c d e f g a h | c
da me ni po tu la be | da

deren Anfangsbuchstaben die zwei Buchstaben es zugefügt werden, wenn die Note durch ein $\sharp$ um einen halben Ton erhöht wird, nemlich: des, mes, nes etc. und as, wenn sie durch ein $\flat$ um einen halben Ton erniedriget wird, das, mas, nas etc.“ Weiter unten heisst es: „die Hauptabsicht des Solfeggirens, es geschehe nun auf welche Art es wolle, ist treffen zu lernen.“ Ein Sänger, wenn er sich über einen blossen Choristen erheben und auf den Nahmen eines Virtuosen Anspruch machen will, hat nach meiner Meinung noch ganz andre Dinge zu lernen, als das Treffen. Es ist zwar eine wesentliche Nothwendigkeit eines Sängers treffen zu können, ob ihm aber durch zweierlei Benennung eines Intervalls das Treffen erleichtert, oder erschwert wird, können die Klaviermeister am be-

Wenn sich der Schüler mit nachfolgenden Solfeggi recht bekannt gemacht, und sie der Vorschrift gemäss noch in mehrere Tonarten versetzt und wohl durchgeübt hat, so darf er keinesweges glauben, dass er alsdann im Stande ist, jede Stimme ohne vorherige Durchsicht oder Vorübung (*a prima vista*) zu treffen. — Diese Solfeggi, welche das Notentreffen befördern, muss ein Lernender betrachten als einen Wegweiser an einer langen Strasse, welcher nur die ungefähre Gegend, keinesweges aber den richtigen ohnfehlbarsten Weg des bestimmten Orts angeben kann. Durch Fleiss und vielfältige Uebung auf einem Instrumente, durch Studium der Harmonie, ferner durch öfteres aufmerksames Hören vollstimmiger Musiken und vieles Zusammensingen mit dem ganzen Chore oder Orchester, kann ein Sänger nur mit der Zeit dahin gelangen, eine ziemlich schwere Stimme bei der ersten Ansicht richtig zu treffen. Suwohl bei Kirchen-, als auch bei Concert- und Theatermusiken gehen Proben vorher; ein Sänger kann sich seine Singeparthie von dem Musikdirektor schon vor der Probe zum Durchüben ausbitten; und darf keinesweges befürchten, dass er sich dadurch herabsetze. Im Gegentheile wird ihm ein einsichtsvoller Musikdirektor für seine Akkurateesse und seinen Eifer in der Kunst noch danken *). (S. No. 1. 2. 3. etc.)

sten beantworten, welche wissen, wieviel Zeit erfordert wird, ehe sich ein Klavierschüler in den zweierlei Benennungen der Noten beim Discant- und Violinzeichen ganz fest gesetzt hat. Oder soll etwa ein der Singekunst Beflassener den Gesang ohne Beihülfe eines Instruments erlernen? Dann freilich ist es ganz gleich, welche Benennung man den Noten giebt, und einem Singeschüler kann es unter solchen Umständen einerlei seyn, wie er die Noten benennt, wenn er nur weiss, welchen Begriff er mit dieser oder jener Benennung verbinden soll. Warum schreibt man aber in diesem Falle nicht lieber die Singeparthien wie die Waldhornstimmen? nemlich: immer in C dur? Dadurch würde doch wohl dem Sänger das Treffen ungemein erleichtert.

Dass man in der Musik mit der Benennung der Noten den Anfang machen müsse, und nicht eher weiter gehen kann, bis man eine gewisse Fertigkeit darinnen erlangt hat, ist ganz klar. Meines Erachtens trägt aber die Geläufigkeit im a, b, c-diren zum Treffen der Noten wenig bei, und weiss man von der Musik weiter nichts als blos die Benennung der Noten, so ist es eben so viel, als wenn man von einem Menschen nichts mehr, als seinen Namen weiss. Ich werde deshalb bei den Uebungen, die das Treffen der Noten befördern, mich wenig auf die Benennung der Noten einlassen; meine Absicht geht mehr dahin, dem angehenden Sänger Anleitung zu geben, wie er

sich einen Begriff von dem Abstände eines Tones zum andern auf eine mechanische Art verschaffen kann, und da doch diese Solfeggi etwas ähnliches von einem Texte haben müssen, so finde ich für gut, Sylben zu wählen, welche leicht auszusprechen und wohlklingend sind, wobei die auf die Intervallen zu richtende Aufmerksamkeit eines Singeschülers durch nichts verhindert und abgezogen wird.

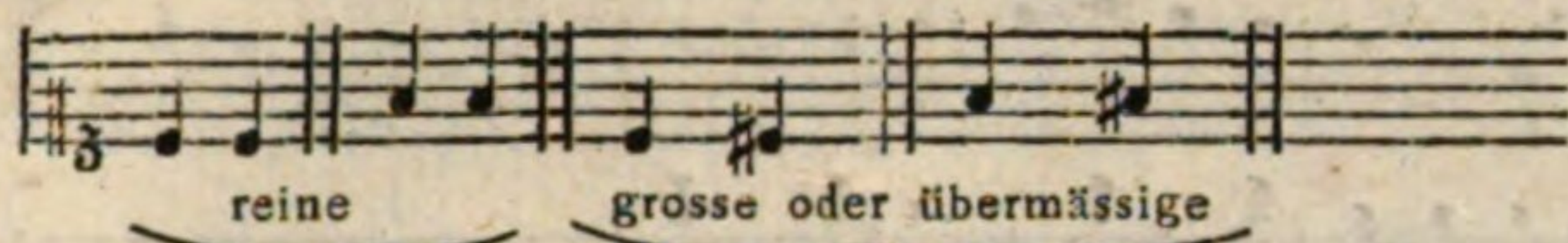
*) Diejenigen Sänger und Instrumentisten, welche viel Werth auf das Notentreffen oder *a prima vista* spielen legen, bedenken nicht, dass es eine fast unmögliche Sache ist, eine Soloparthie in dem Sinne des Dichters und Komponisten ohne vorherige Durchsicht oder Uebung gehörig vorzutragen. Ich habe Violinisten gekannt, denen es nicht an Geschicklichkeit mangelte; gleichwohl unternahmen sie es nie im Beisein mehrerer Personen eine Soloparthie *a prima vista* zu spielen, und dieses bewies, dass sie eine hinlängliche Einsicht in die Kunst hatten. Ein anders ist es mit einer blos begleitenden oder Chorstimme, welche nur ganz simpel so wie sie steht, vorgetragen werden muss: eine solche *a prima vista* zu treffen, muss sich ein Sänger allerdings in den Stand zu setzen suchen.

Was ein angehender Sänger nach völliger Endigung dieses Kapitels thun müsse, ist im ersten Theile No. 47. 48 und 49. gesagt worden.

Tab. I.

Fig. 1.

Primen.



Sekunden.



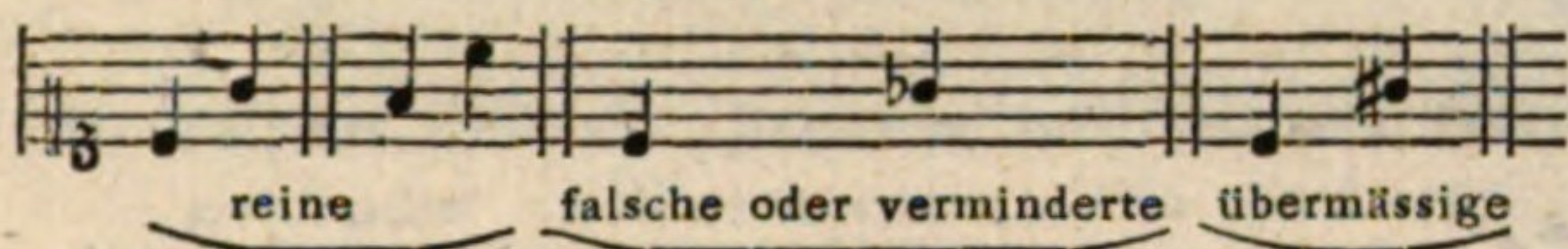
Terzen.



Quarten.



Quinten.



Sexten.



Septimen.



Oktaven.



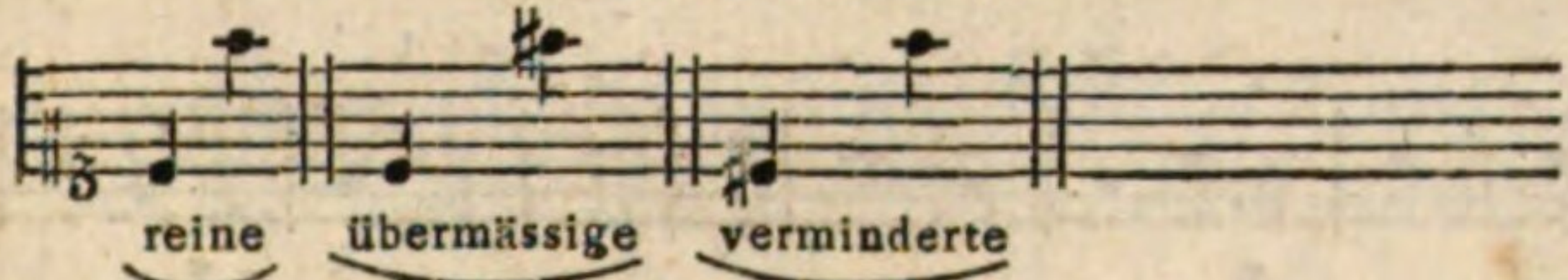
Nonen.



Dezimen.



Undezimen.



Duodezimen.



No. 1.

Mit reinen Primen, grossen und kleinen Sekunden im auf- und absteigen.

Adagio.

Un poco Adagio.

*) Ueber den syllabischen und melismatischen Gesang, S. im ersten Theile No. 43.

No. 2.

Mit reinen Primen, grossen und kleinen Sekunden im auf- und absteigen.

Andantino.

Listesso Tempo.

da me ni po tu la be d me ni po tu la be da me ni -- po tu -- la be. da me

ni po tu la be da me ni po tu la be

No. 3.

Mit reinen Primen, grossen und kleinen Sekunden, grossen und kleinen Terzen und mit reinen oder vollkommenen, wie auch mit übermässigen Quarten auf- und absteigend.

Un poco Presto.

Tasto.

Tasto.

tu da me ni po tu la be da me ni po la tu da me ni po tu la be da me

T.

ni po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la

be da me ni po tu la be da me ni po tu la

T.

be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be po tu la

be po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be po tu la be po tu la

be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu — la be.

No. 4.

Mit reinen Primen u. s. w. wie auch mit reinen (vollkommenen) und falschen (unvollkommenen, verminderten) Quarten auf - und absteigend.

Largo.

Largo.

Handwritten musical score for a piece in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is written on five systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is characterized by a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

Un poco Andante.

On poco Andante.

da me ni po tu la be da me ni po tu la be me ni po tu la be

be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me

ni po tu la be - da me ni po tu la be po tu la be po tu la be po tu la be

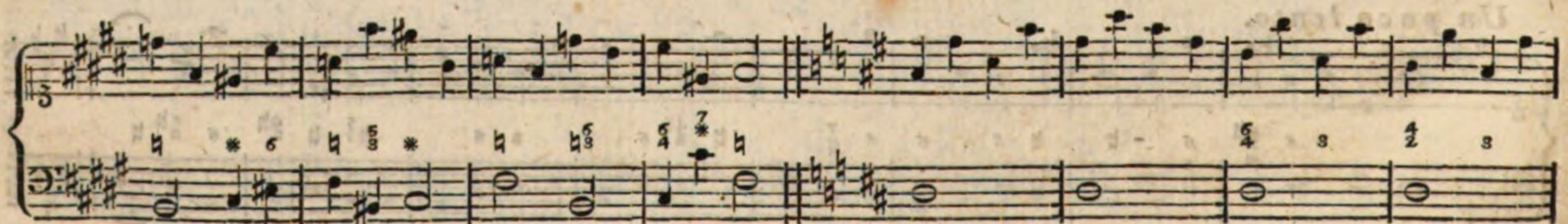
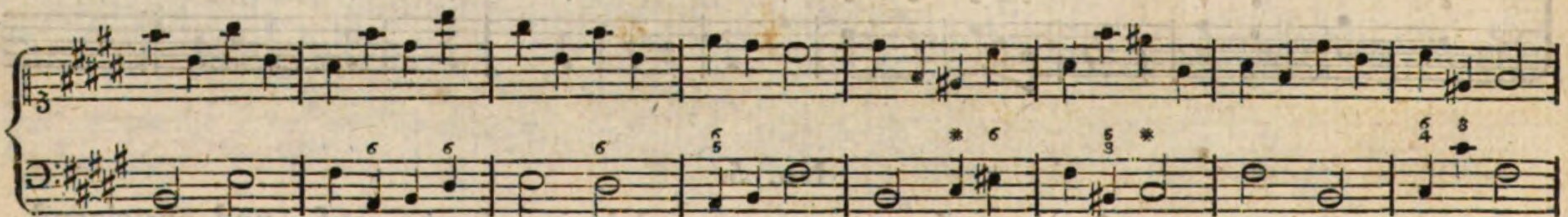
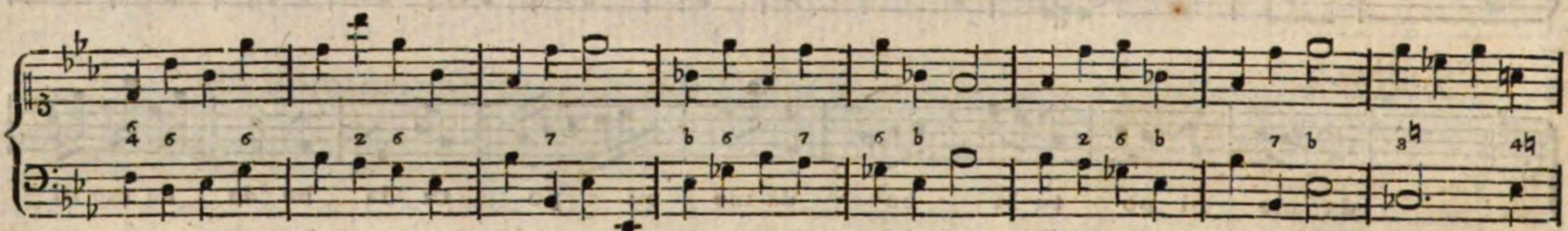
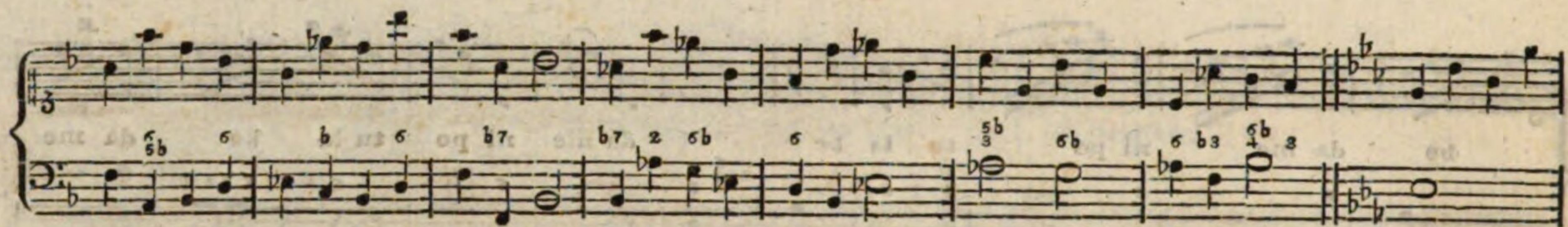
da me ni po tu la be da me ni po tu la be da da me ni

po - tu la be da tu la be da tu la be tu la be tu la be.

No. 5.

Mit reinen Primen u. s. f. wie auch mit grossen und kleinen Sexten auf- und absteigend.

Un poco lento.



The musical score is written for a single melodic line with a piano accompaniment. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-7. Some notes have asterisks or other markings above them. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Amoroso.

da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me

ni po da me ni po tu la be tu la be da me ni po tu la be da me ni

po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me ni

po tu la - be da me ni po tu la be da me ni po tu la

be da me ni po tu la be da me ni tu la be da me ni po tu

la be da me ni po tu la be da me ni po da me

ni po da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me

No. 6.

Mit reinen Primen u. s. w. wie auch mit grossen und kleinen Septimen auf- und absteigend.

Andante sostenuto.

ni po tu la be.

Larghetto.

da me ni po - tu la be da me ni po - tu la be da me ni po da

5 2 6 4 7 4 5 4 2 6 b3 7 5 5

me ni po - tu la be da me ni po tu la be da me ni

5 6 4 5 4 5 * 7 6 * 5 4 2

po da me ni po da me ni po tu la be da me ni po la tu

6 5 2 6 2 6 4 b7 2 6 4 5b

da me ni po tu la be - - - da

5b 6 b7 6 b7

me ni po - tu - la be da me ni po po

4 5 4 3 7 6

tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da

7 4 5 2 6 4 5 4 2 6 b3 7

me - ni - po - tu - la be da me ni po po
tu la be.

No. 7.

Mit reinen Primen u. s. w. wie auch mit reinen und übermässigen Oktaven und übermässigen Primen.

Presto.

The image shows six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with numbers (1-7) and accidentals. The systems are arranged vertically on the page.

*) Einige Sprünge die die Grenzen einer Oktave überschreiten, als z. E. Nonen, Dezimen u. s. w. sollen späterhin in den nächstfolgenden Uebungen vorkommen.

No. 3.

Mit übermässigen Sekunden und verminderten Septimen.

Allegro moderato.

The image shows the musical notation for No. 3, featuring a treble and bass staff. The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with numbers (1-7) and accidentals. The system is arranged horizontally on the page.

Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on aged paper with some staining. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is written in a style typical of 19th-century manuscript notation, with various notes, rests, and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines. The paper shows signs of age, including yellowing and some dark spots.

6 4 2 6 8 * 7 unis. 6 6 6 b7 —

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature (C). It contains a simple harmonic accompaniment of whole notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom staff, aligned with the notes. The paper is aged and yellowed, with some ink bleed-through from the reverse side.

Handwritten musical score for the word "unus." The score is written on two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The word "unus." is written above the lower staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with numbers (e.g., 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Handwritten musical score for two staves, likely for a lute or guitar. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is marked "unis." (unison) in the middle of the left staff.

A handwritten musical score consisting of two staves joined by a brace on the left. The top staff contains a series of notes, some with accidentals (sharps and flats), and rests. Below the notes are several small, handwritten annotations in Cyrillic script, including "Куба", "б7", and "Куба". The bottom staff also contains notes and rests, with similar handwritten annotations below it, including "Куба", "б7", and "Куба". The paper shows signs of age, such as yellowing and foxing.

No. 9.

Mit verminderten Terzen, übermässigen Sexten, verminderten Quarten und übermässigen Quinten *).

Andante.

da me ni po da me ni po da me ni po la tu la tu da me ni po la tu la be da

me ni po po tu la be da me ni po da me ni po da me ni po da me ni

po da me ni po da me ni po la tu la be da me ni po la tu da me ni

po la tu da me ni po la tu da me ni po la tu da me ni po la tu

ni po la tu ni po la tu ni po la tu

da me ni po me tu la be da me ni po me tu la be da me ni po

*) Die verminderte Terze und verminderte Quarte werden gemeiniglich nur absteigend; die übermässige Sexte und übermässige Quinte aber, nur aufsteigend gebraucht.

la tu la be da me ni po la tu la be da me ni po la tu la be da.

me ni po la tu la be da me ni po la tu la be po tu

la be po tu la be — da me ni po la tu la be da me ni po la

tu da me ni po da me ni po da me ni po la tu da me ni po po

tu la be da me ni po po tu la be da me ni po la tu la tu da me ni

po la tu la be da me ni po da me ni po da me ni po la tu la be da me ni po la

tu la be — po tu la be.

DRITTES KAPITEL.

Von den wesentlichen Manieren *).

Die wesentlichen Manieren sind Verzierungen, die an die Stelle simpler Töne gesetzt werden.

Da sie nicht als eigentliche Taktglieder zu betrachten sind, und nur gleichsam in die schon vollzähligen Takte eingedrängt werden, so wird den Noten, welche die Manieren zunächst angehen, etwas von ihrer bestimmten Dauer während der Ausübung abgebrochen und sie erhalten mit der Hauptnote nur eine Sylbe.

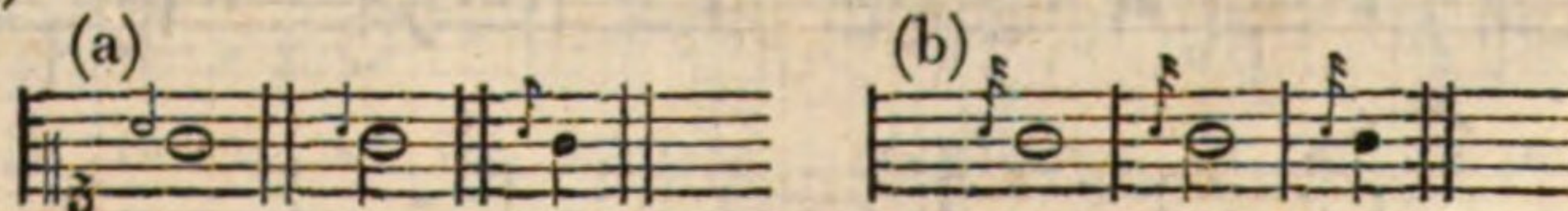
Sie dienen, der Melodie mehr Glanz zu geben, den Gesang reizender zu machen und mehr Mannigfaltigkeit hervorzubringen.

Sie werden in den Gesangstücken entweder von den Komponisten selbst (theils mit kleinen Nötchen, theils mit ihren bestimmten Zeichen) angedeutet, oder die Einschaltung derselben bleibt den Ausübenden überlassen. Im ersten Falle kann der Ausübende eines Tonstücks nie einen Fehltritt thun; im zweiten erfordert es aber mehr Ueberlegung, Geschmack und Auswahl die Manieren so anzubringen, dass sie dem Charakter eines Tonstücks völlig angemessen und der Harmonie nicht zuwider sind.

Unter den wesentlichen Manieren werden die Vor- und Nachschläge, der Doppelvorschlag, der Schleifer, der Schneller, der Triller und Pralltriller, der Mordent und der Doppelschlag verstanden, welche hier einzeln abgehandelt werden sollen.

Von den Vorschlägen.

Die Vorschläge werden von den Komponisten mit einzelnen kleinen Nötchen angedeutet, und müssen in der Ausübung an die folgende Note angeschleift werden. Es giebt zwei Gattungen von Vorschlägen; nemlich 1) die veränderlich langen (a) und 2) die unveränderlich kurzen (b)

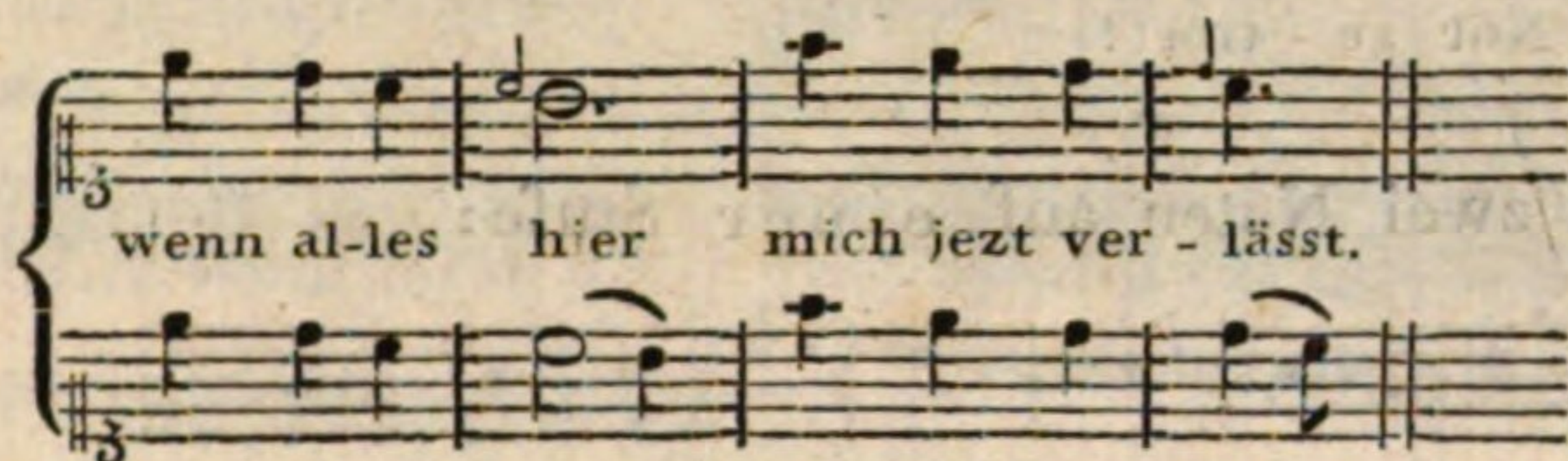


*) Obgleich die wesentlichen Manieren mit zu den Anfangsgründen der Musik gerechnet werden können, und in die allgemeine Musiklehre gehören, so sehe ich mich doch aus mehr als einer Ursache genöthigt, sie hier abzuhandeln.

Die Dauer der langen Vorschläge ist verschieden, wie folgt: Den halben Werth der folgenden Note bekommen sie, wenn diese zwei gleiche Theile hat. Z. E.



Vor einer punktirten Note, die bekanntlich in drei Theile getheilt werden kann, bekommt der Vorschlag zwei Theile, und für die Hauptnote bleibt nur ein Theil. Z. E.



Ist aber an die Hauptnote auf derselben Stufe noch eine kürzere gebunden, so bekommt der Vorschlag den völligen Werth der Hauptnote, nemlich:



Auch findet diese Regel statt, wenn die erste von beiden Noten punktirt ist. Z. E.



Sollen die veränderlichen Vorschläge ihre Wirkung nicht verfehlen, so müssen sie mit Nachdruck und etwas stärker als die Hauptnote angegeben werden, und zwar, weil sie gegen den Bass oder irgend eine andere Stimme dissonirend sind, und die Dissonanzen immer nachdrücklicher als die consonirenden Intervalle angeschlagen werden müssen.

Obgleich ein unrichtiger Gebrauch der Vorschläge in der Musik viel Unheil anstiften kann, so verfahren doch die Komponisten in ihren Gesangstücken sehr nachlässig und zeigen nicht alle Vorschläge an; oftmals setzen sie auch (vielleicht aus Eilfertigkeit) einen unveränderlich kurzen, wo doch sehr natürlich ein langer stehen müsste, deshalb will ich den Schüler mit mehreren Fällen bekannt machen, wo ein langer Vorschlag statt finden kann.

Ein langer Vorschlag kann angebracht werden, Erstens: vor einem consonirenden Intervall, welches auf einen guten Takttheil fällt und länger ist, als die vorhergegangenen Noten und zwar von oben, wenn die vorige Note höher stand. Z. E.



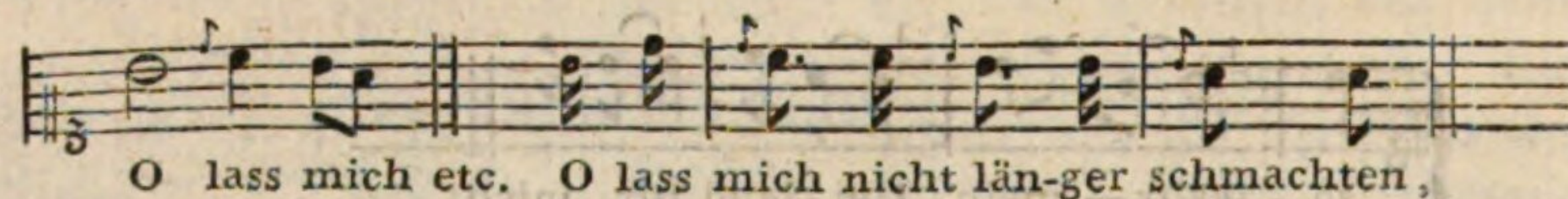
Von unten, wenn sie tiefer lag, nemlich:



Zweitens: Zwischen zwei Noten auf einer Stufe:



Drittens: Bei auf- und absteigenden Sekunden:



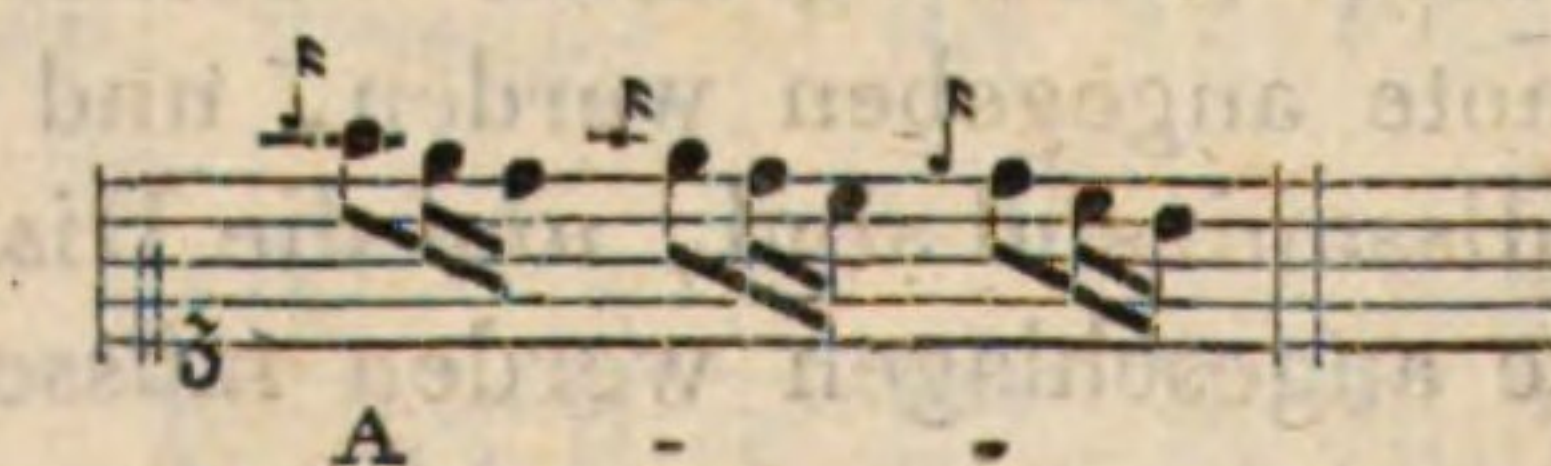
Viertens: Zwischen absteigenden Terzen:



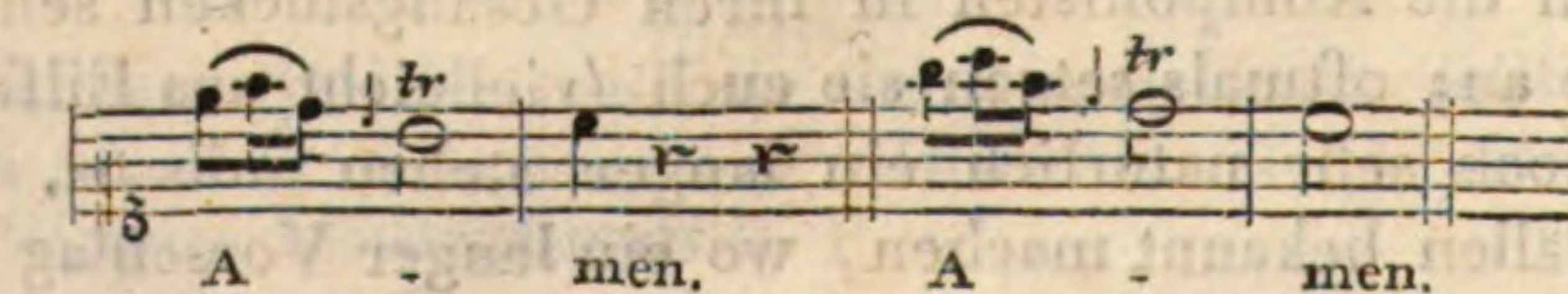
Fünftens: Vor der übermässigen Quarte im Aufsteigen:



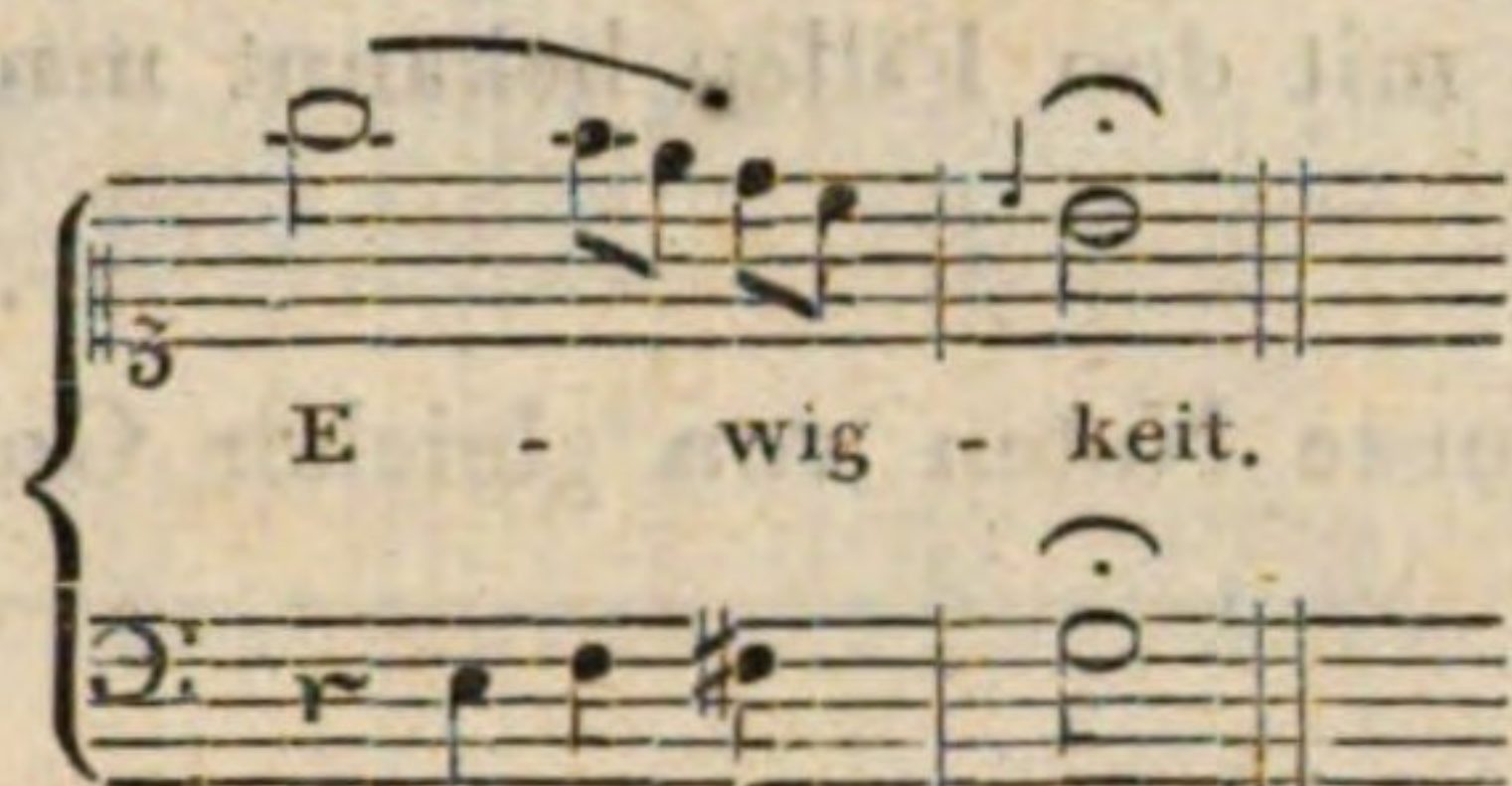
Sechstens: Vor einer Note, wenn auf diese zwei kürzere folgen:



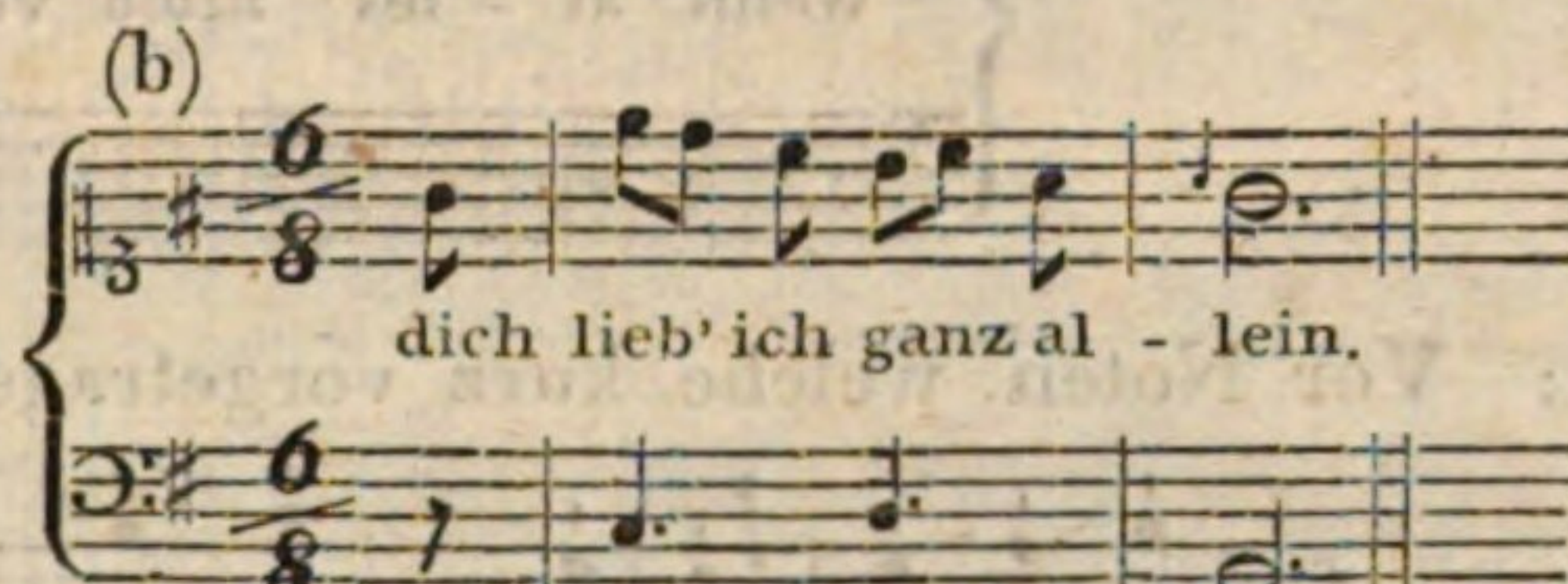
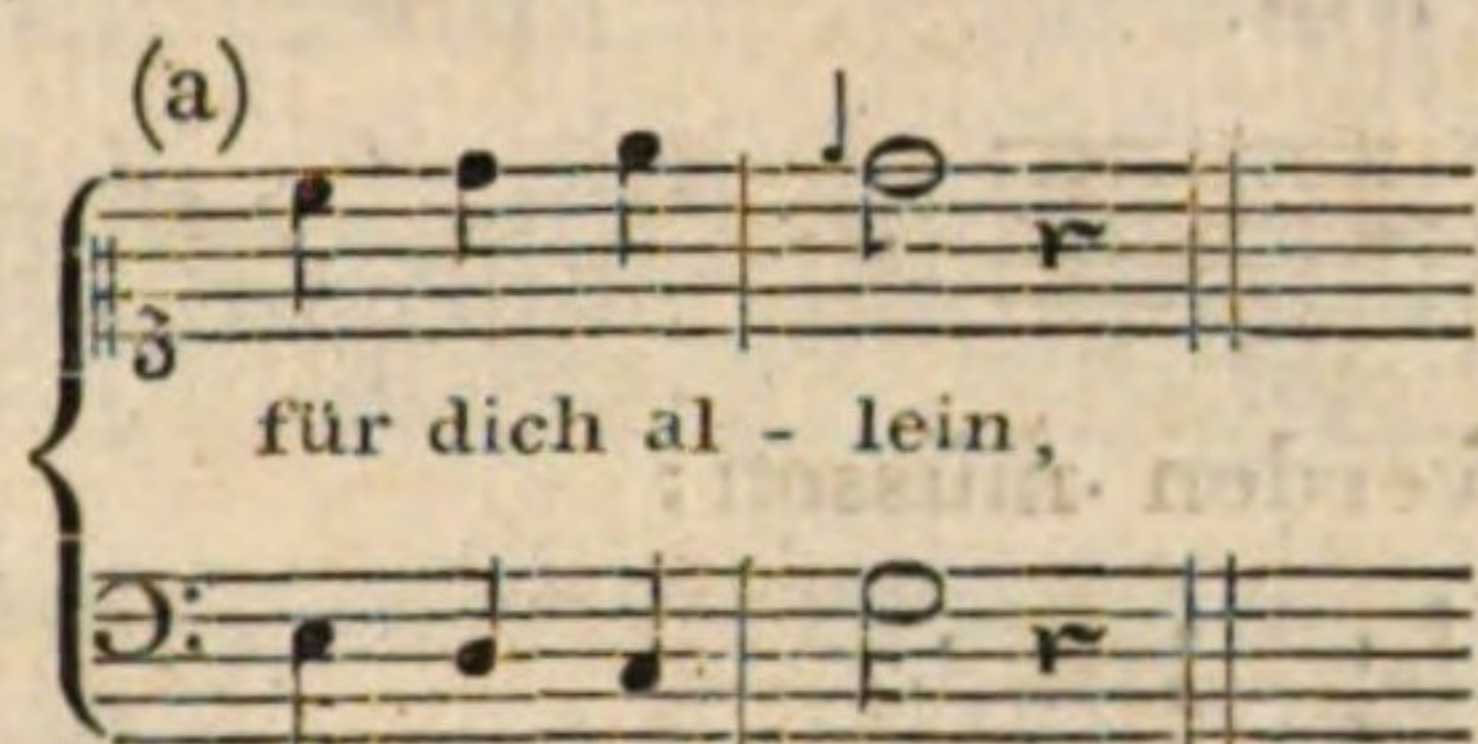
Siebtens: Hin und wieder vor einem Triller:



Achtens: Vor dem Eintritte einer Fermate:



Neuntens: Vor der Note eines halben (a) und eines ganzen Tonschlusses (b):



Der völlige Tonschluss zu Ende eines ganzen Stücks, ist aber hievon ausgenommen.

Die Anwendung der Vorschläge findet nur bei Solostimmen statt. In Tuttisätzen, wo eine Stimme von mehreren besetzt ist, es mag eine von den äussern oder eine Mittelstimme seyn, ist ein Vorschlag, so wie jede andere Manier oder Verzierung niemals erlaubt, wenn sie von den Komponisten nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist; in welchem Fall sie von Allen gemacht werden muss.

Ein Sänger muss auch bei Soloparthien wohl acht haben, ob vielleicht nicht ein oder das andere Instrument mit der Singestimme im Einklange gesetzt ist. In diesem Falle müssen die Vorschläge entweder in die Orchesterstimme hereingeschrieben, oder gänzlich weggelassen werden.

Es giebt ausser den angeführten noch mehrere Fälle, wo Vorschläge statt finden können. Hat aber ein Sänger keine Einsicht in die Setzkunst oder kein feines wohlgeübtes Ohr, so geht er am sichersten, wenn er sich mit den hier angeführten Fällen begnügt.

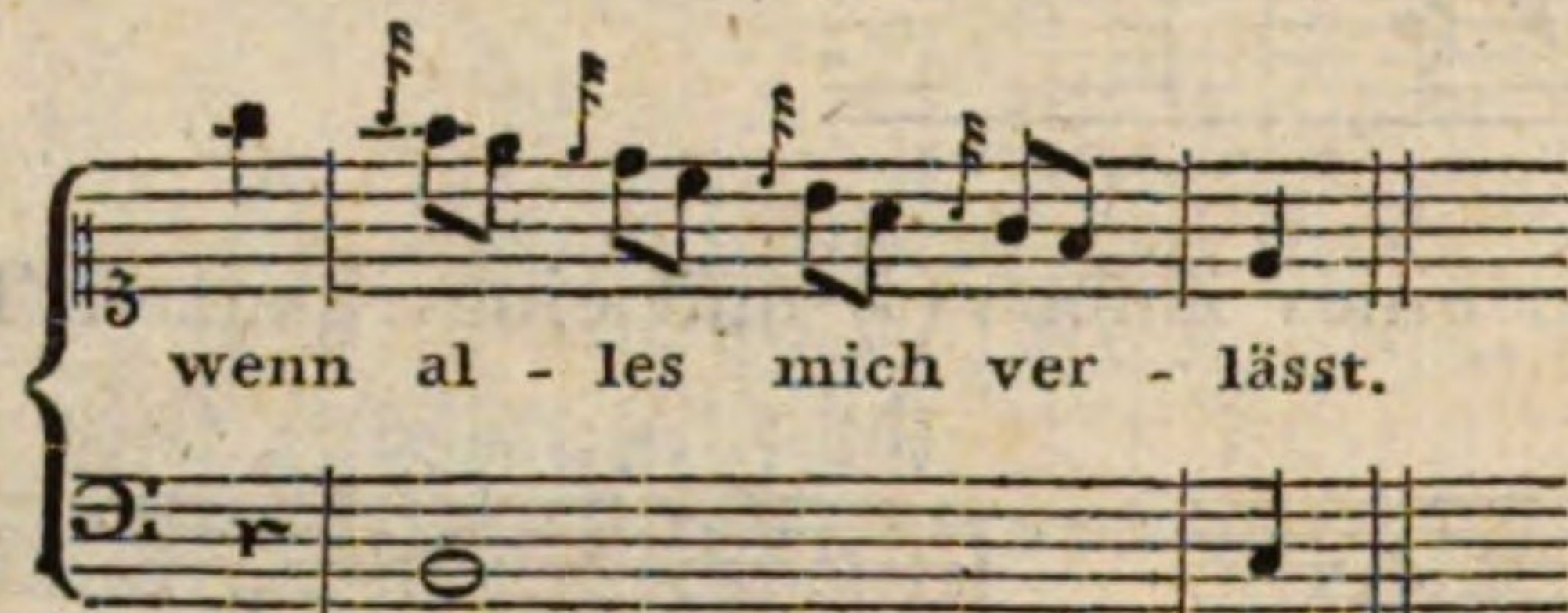
Die unveränderlich kurzen Vorschläge erhalten immer nur eine sehr kurze Dauer, die folgende Note mag am Werthe lang oder kurz seyn.

Die kurzen Vorschläge finden bei Noten sowohl auf der guten, wie auf der schlechten Taktzeit statt; öfters werden sie auch vor blos durchgehende Noten gesetzt.

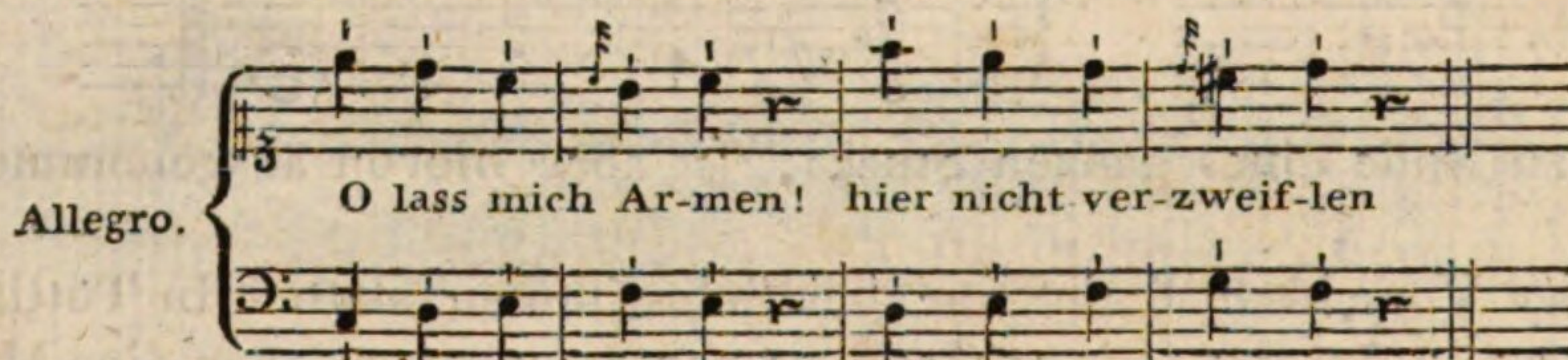
Die Figur des kleinen Nötchens entscheidet nicht immer, ob ein Vorschlag lang oder kurz seyn soll; die nachlässige Schreibart der Komponisten ist schon erwähnt worden: Die meiste Schuld aber ist auf die Notenschreiber zu werfen, wenn die Singeparthien nicht ganz korrekt sind. Diese Leute wissen nicht, dass ein Vorschlag von so mancherlei Bedeutung seyn kann; sie setzen demnach jederzeit ohne Unterschied da wo sie einen Vorschlag erblicken, eine Figur, wie diese (♩) und damit gut.

Damit nun ein Lernender die veränderlich langen Vorschläge von den unveränderlich kurzen unterscheiden lerne, so werde ich ihn mit den Fällen bekannt machen, wo die letztern statt finden können.

Diese sind, Erstens: Wenn mehrere kurze Noten von gleicher Geltung auf einander folgen. Z. E.



Zweitens: Vor Noten welche kurz vorgetragen werden müssen:



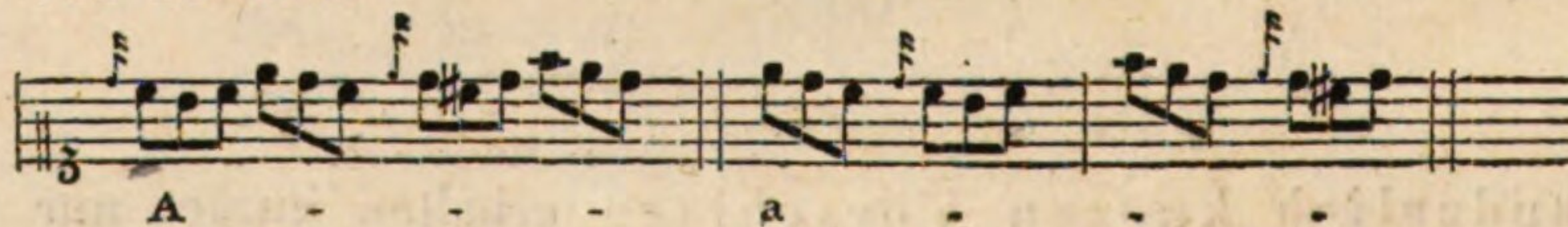
Drittens: Vor mehreren springenden Intervallen.



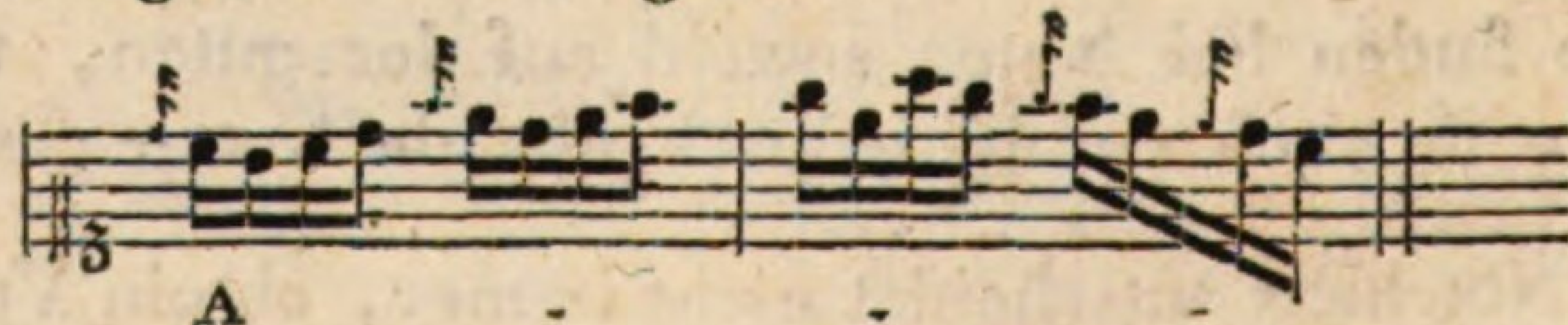
Viertens: Wenn eine ähnliche Bewegung vorher gegangen ist:



Fünftens: Vor Triolen:



Sechstens: Vor viergliedrichen Figuren:



Siebtens: Wenn die Vorschläge weiter als eine Stufe entfernt sind:



In folgenden Fällen können auch lange Vorschläge so gut wie kurze statt finden:



Bei diesen unbestimmten und zweifelhaften Fällen muss ein Sänger seinen Geschmack zu Rathe ziehen, und Rücksicht auf den Inhalt des Textes und auf den Charakter der Musik nehmen.

V o n d e n N a c h s c h l ä g e n .

Die Nachschläge fallen allemal in die Zeit der vorhergehenden Note und sind gewissermassen das Gegentheil von den Vorschlägen. Sie werden von den Komponisten ebenfalls wie die Vorschläge mit kleinen Nötchen angedeutet, und deshalb von den Ausübem häufig mit einander verwechselt.

Man kann die Nachschläge in zwei Hauptklassen eintheilen. In die ersten gehören diese, welche aus einer Note bestehen. (a) Die Nachschläge von zwei Noten (b) gehören in die zweite Klasse:



Die Nachschläge dienen, den Gesang zusammenhängender zu machen, oder den folgenden Ton vorzubereiten. Auch werden sie am Ende eines Trillers angehängt.

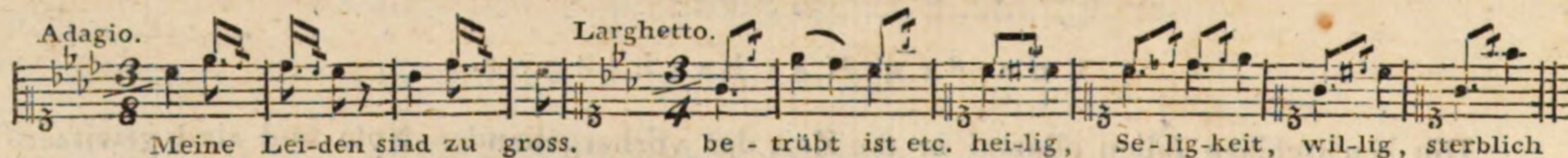
Die Nachschläge müssen kurz an die vorhergehende Note angeschleift werden, es mag ein Bogen darüber stehen oder nicht.

Dem Sänger ist zu rathen, sich der Nachschläge der ersten Art zu enthalten, wenn sie vom Komponisten nicht vorgeschrieben sind; entweder entstehen dadurch leicht Fehler in der Harmonie, oder sie sind dem guten Geschmacke zuwider.

In Tonstücken von einem gefälligen, tändelnden, lebhaften Charakter können Nachschläge bei mehrern absteigenden Sekunden, hin und wieder auch bei einigen Sprüngen mit gutem Erfolge angebracht werden. Z. E.



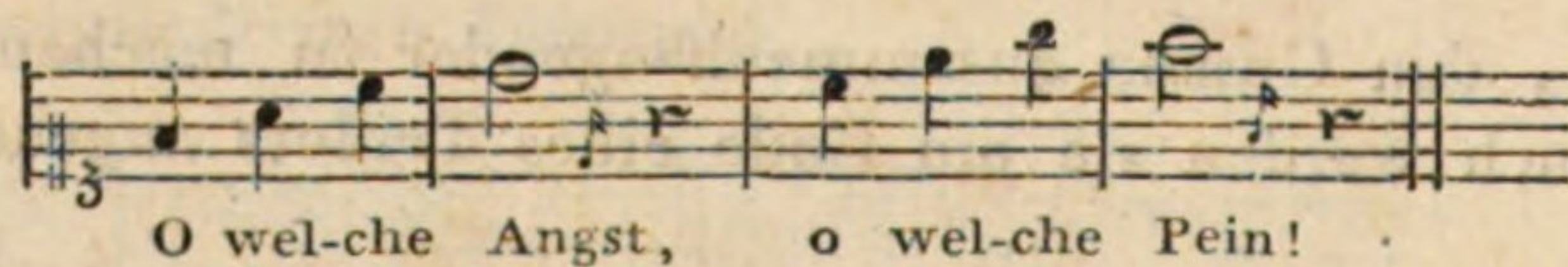
Es giebt auch noch eine andre Art Nachschläge, welche überall in jeder Bewegung des Tonstücks, vor jedem con- und dissonirenden Intervalle, stufen- und sprungweise angebracht werden können. Diese fallen immer auf die Stufe der folgenden Note, sie mag tiefer oder höher stehen und bereiten sie gleichsam vor. Z. E.



Diese Manier wird von den Italienern nicht unrichtig *Cercar della nota* (das Suchen oder Vorausnehmen des folgenden Tones) genannt; sie thut, nicht zu häufig angebracht, viel Wirkung und ist eine Zierde des Gesangs: da sie aber überall angebracht werden kann, so wird sie von den meisten Sängern gemissbraucht.

Sollen Nachschläge dieser Art die erzielte Wirkung thun, so muss die Hauptnote stark angeschlagen und der Nachschlag ganz gelinde und schwach an die vorhergehende Note, besonders abwärts, angeschleift werden. Nur bei Gesangstücken von einem feurigen heftigen Charakter, würde ich hin und wieder aufwärts, doch aber niemals unterwärts erlauben, dem Nachschlage mehr Nachdruck als der Hauptnote zu geben.

Wenn nach einer etwas langen Note eine Pause folgt, so werden Nachschläge auf folgende Art



von einigen Sängern mit gutem Erfolge gebraucht. Aber nur bei affektvollen Stellen thun sie Wirkung, wenn sie als ein blosser Hauch ganz kurz an die vorhergegangene Note angeschleift werden.

Es giebt auch noch ein anderes *Cercar della nota*, (Suchen oder Vorausnehmen der Töne) welches heut zu Tage allgemein ist, und von den meisten Sängern gar sehr gemissbraucht

wird. Es besteht in einem gelinden unmerklichen Auf- oder Unterziehen mit der Stimme von einem Tone zum andern. Auf dem Klaviere kann es gar nicht gemacht werden; auf der Violine geschieht dies, wenn der Spieler mit einem Finger auf einer Saite zwei verschiedene Töne aneinander zieht, und gleichsam in einander schmelzt. Dieses Herauf- und Heruntergleiten der Stimme ist eine wesentliche Schönheit des Gesanges, wenn es gut executirt und am rechten Orte angebracht wird. Im Gegentheile aber wird es ekelhaft und unerträglich.

Bei Discantstimmen macht es die mehreste Wirkung; nicht so affektivoll ist es bei Tenorstimmen, die Bassisten aber haben sich dessen gänzlich zu enthalten. Zwischen zwei Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, hat dieses *Cercar* den schicklichsten Platz, nemlich:



Im Aufsteigen thut es mehr Wirkung, wenn der Ton während dem Ziehen allmählich verstärkt wird, ohngefähr nach diesem Zeichen < im Absteigen muss es aber nach dem entgegen gesetzten Zeichen executirt werden; nemlich > In dem letzten Falle hat sich aber ein Sänger in Acht zu nehmen, dass ihm der Ton nicht ausbleibt. Soll diese Manier aber nicht zu grell werden, so muss das in einander schmelzen der Töne nicht zu langsam geschehen.

Nur der ganz taktfeste Sänger kann sich dieser Zierrath mit Sicherheit bedienen; der angehende, welcher noch mit den Schwierigkeiten der richtigen Mensur zu kämpfen hat, dürfte leicht dabei durch Verrückung des Zeitmasses seinen Gesang verunstalten. Einige Sänger bringen diese Manier auch bei entlegenen Intervallen an, abwärts kann sie allerdings zuweilen statt finden. Z. E.



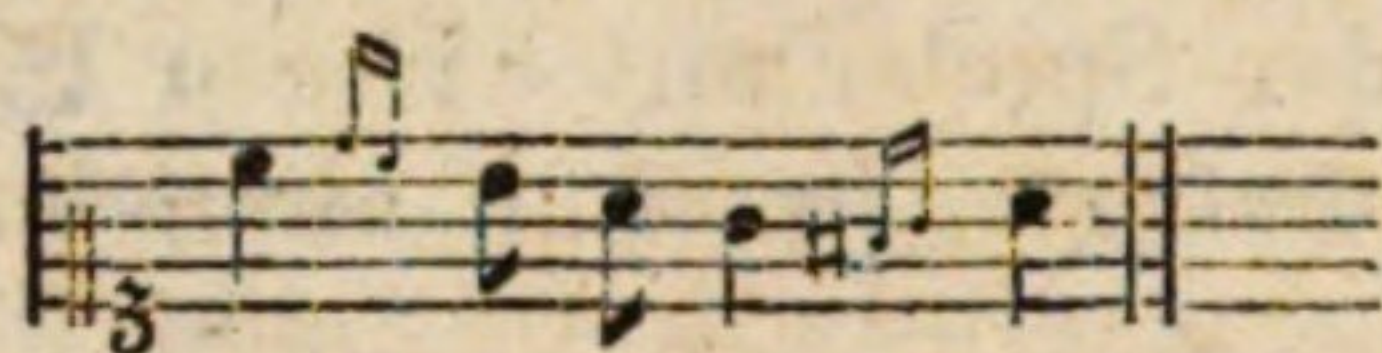
aufwärts findet sie aber niemals bei entfernten Tönen statt, oder es wird aus dem Gesange ein ekelhaftes Geheule. Bei Fermaten kann dieses *Cercar* statt einer andern Auszierung dienen. Z. E.



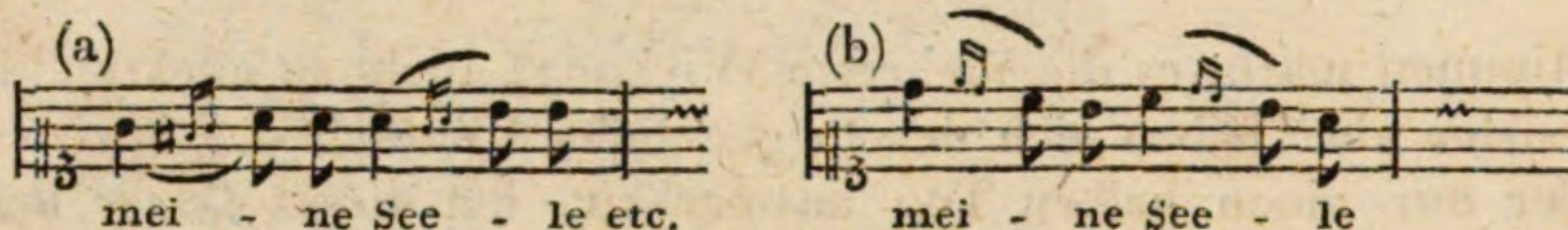
Bei dieser Manier ist wohl zu merken, dass, je weiter das Intervall entfernt ist, je geschwinder das Ziehen geschehen müsse, und dass sie nur in Tonstücken von einem zärtlichen, empfindsamen oder traurigen Charakter anzuwenden ist.

*) Da wir in der Musik kein Zeichen für dieses in einander schmelzen der Töne haben, so werde ich mich immer dieses Zeichens (<) (>) bedienen.

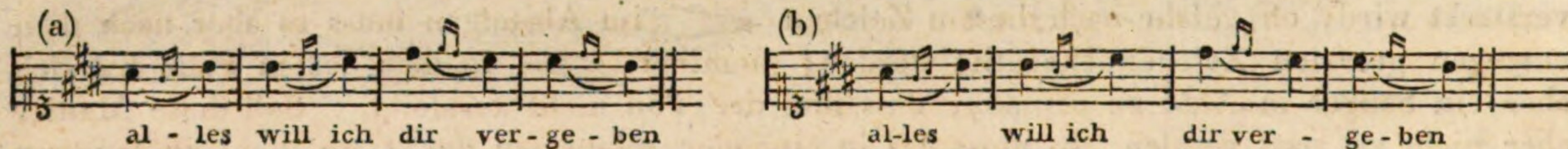
Die Nachschläge von zwei Noten oder der doppelte Nachschlag, findet ausser beim Schlusse des Trillers am gewöhnlichsten bei auf- und absteigenden Sekunden statt.



Im Aufsteigen bedient man sich des Nachschlags von unten (a), und bei absteigenden Sekunden braucht man den Nachschlag von oben (b):



Die Nachschläge von zwei Noten werden im Gesange häufig gebraucht, und sind nicht schwer zu executiren. Da sie in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, so hat man wohl zu beobachten, dass sie nicht auf eine unrechte Sylbe gelegt werden. Dieses Beispiel bei (a) würde demnach fehlerhaft, und dies bei (b) richtig seyn.



Vom Doppelvorschlag.

Der Doppelvorschlag (Anschlag) besteht aus zwei kleinen Nötchen, wovon das erste tiefer und das zweite höher steht als die Hauptnote; nemlich:



Durch diese Manier werden gewisse Töne in der Musik ausgehoben und accentuirt, deshalb kann sie nur auf einem guten Takttheile statt finden.

Soll diese Manier Wirkung thun, so muss sie mit dem Eintritte der Hauptnote geschwind executirt, an dieselbe angeschleift und schwächer vorgetragen werden, als die folgende Note:



Sind die kleinen Nötchen weiter als eine Terz von einander entfernt, so verlangt diese Manier einen etwas langsamern Vortrag:



Bei langsamen Sätzen kann die erste Note des Anschlags länger gehalten und stärker angeschlagen werden als die zweite. In diesem Falle wird dem ersten Nötchen ein Punkt beigefügt und deshalb auch der punktirte Anschlag genannt:



V o n d e m S c h l e i f e r.

Der Schleifer von drei Tönen hat folgende Gestalt:



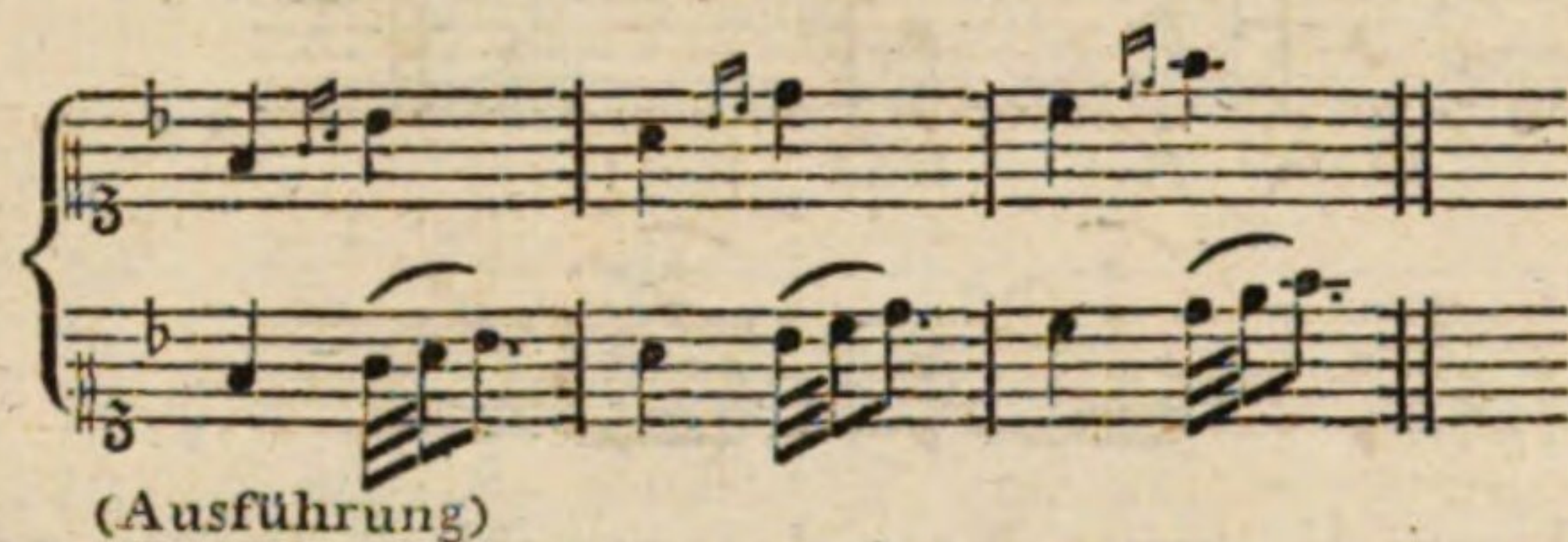
(Ausführung)

Er kann eigentlich nur auf einer langen Taktnote angebracht werden; zuweilen findet er auch auf einem schlechten Takttheile statt, wenn nur die Note nicht kurz ist. Am meisten wird er vor einem wiederholten Tone und vor Fermaten gebraucht.

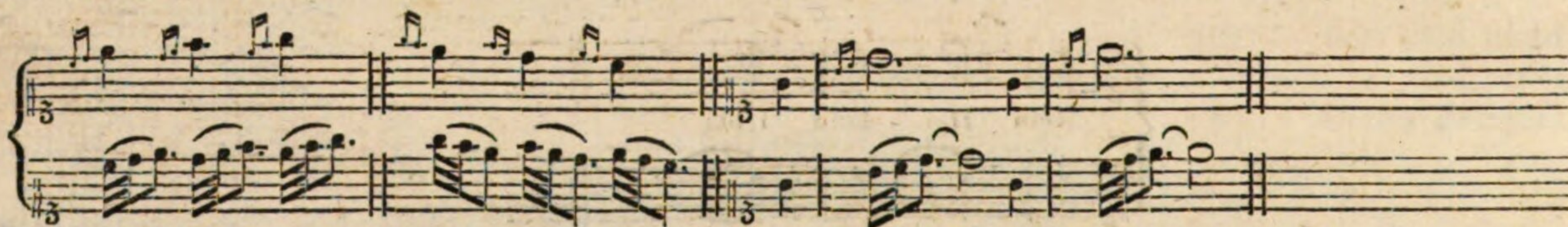
In Ansehung des Vortrags hat man auf den Charakter des Gesangstücks zu sehen; in feurigen Stücken kann dieser Schleifer stark und geschwind, in traurigen aber muss er matt und langsam ausgeführt werden; doch darf er der Hauptnote nicht mehr als die Hälfte entziehen:



Der Schleifer von zwei Tönen kann auf das gute und schlechte Takttheil fallen, nur muss die Note von einiger Bedeutung seyn. Am liebsten machen ihn die Sänger bei einem Quartensprunge:



Auch kann er vor steigenden und fallenden Sekunden, vor steigenden Quinten und Sexten angebracht werden.



Diese Manier wird meistens in feurigen Gesangstücken gebraucht, und erfordert deshalb einen geschwinden Vortrag:

Allegro.

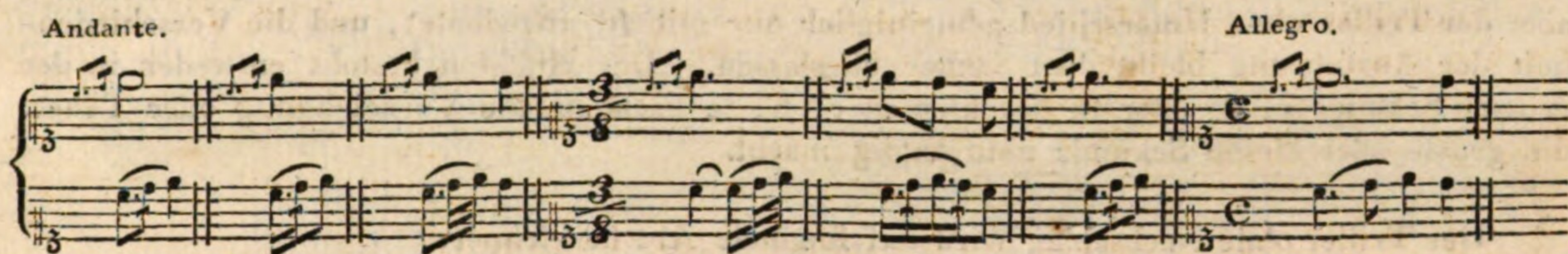
Kaum steigt zu ih - ren froh - sten Lauf die Sonn' in vol - ler Pracht her-

auf; seht! seht! so ver-lässt der Herr sein Grab, der

erst für uns sein Le - ben gab.

Der punktirte Schleifer findet meistens nur in Gesangstücken von einem zärtlichen Charakter statt. Am besten wird er vorgetragen, wenn das erste oder punktirte Nötchen stark, die folgenden beiden aber sanft und gelinde angegeben werden. Er kann so wie der vorhergegangene Schleifer vor jedem Intervalle stehen, nur muss er jederzeit auf das gute Takttheil fallen. In Ansehung der Dauer ist diese Manier mehreren Veränderungen unterworfen, und der Sänger hat sich mit der Verschiedenheit der Ausführung, nach der Bewegung und Harmonie zu richten.

Wie vielemal der punktirte Schleifer verändert werden kann, mag folgendes Beispiel beweisen:



V o m S c h n e l l e r.

Der Schneller wird nur immer auf einerlei Art unverändert mit Stärke und Geschwindigkeit vorgetragen, nemlich:



Er dient gewisse Stellen lebhafter und brillanter zu machen, und kann in geschwinder Bewegung fast überall angebracht werden, ausser bei durchgehenden Noten nicht.

Die Sänger bedienen sich dessen in Stellen folgender Art häufig:



Vom Triller.

Von der frühzeitigen Uebung des Trillers ist schon im ersten Theile No. 55. Erwähnung geschehen, und hier sollen die verschiedenen Arten desselben abgehandelt werden.

Es sind viererlei Arten von Trillern angenommen: zu der ersten gehört der gemeine Triller ohne Nachschlag und mit demselben; zu der zweiten wird der Triller mit einem Zusatze von unten, zu der dritten der Triller mit einem Zusatze von oben und zu der vierten, der Pralltriller gerechnet.

Ein jeder von diesen Trillern hat zwar sein bestimmtes Zeichen, in Gesangstücken wird aber der Triller ohne Unterschied gemeiniglich nur mit *tr* angedeutet, und die Verschiedenheit der Ausführung bleibt dem Sänger überlassen. Der Hülfsston besteht entweder in der grossen Sekunde e, d, oder in der kleinen c, h, je nachdem die Vorzeichnung oder Tonart die grosse oder kleine Sekunde nothwendig macht.

Der Triller ohne Nachschlag wird auf folgende Art bezeichnet:



Dieser thut auf etwas langen Noten keine gute Wirkung, und kann nur da angebracht werden, wenn die Kürze der Taktglieder keinen Nachschlag verstattet; z. E.



Der Triller mit dem Nachschlage wird so angedeutet:



Dieser findet überall bei Noten statt, deren Länge einen Nachschlag zulässt:

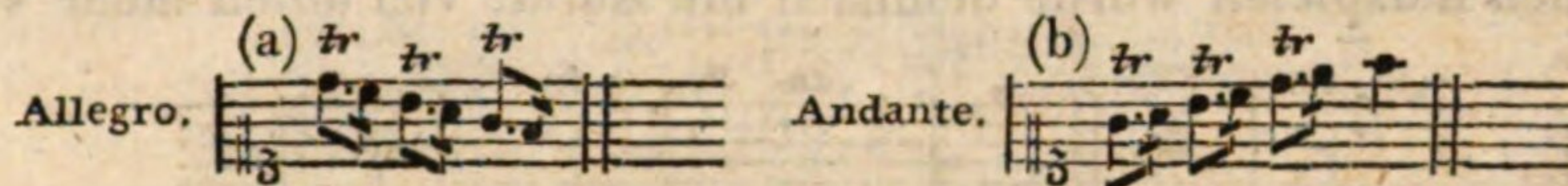


Oefters machen die folgenden Noten den Nachschlag aus; z. E.



In diesem Falle ist ein Vorschlag hinter der Note mit dem Triller nicht anwendbar.

Dieses gilt auch von punktirten Nosen im geschwinder Bewegung; zumal wenn die folgende Note eine Stufe tiefer fällt (a). Ist aber die Bewegung nicht zu geschwind und steht die folgende Note höher als die punktirte (b), so kann ein Nachschlag angebracht werden:



Bei Triolen und viergliedrigen Figuren, ist ebenfalls kein Nachschlag anwendbar; z. E.



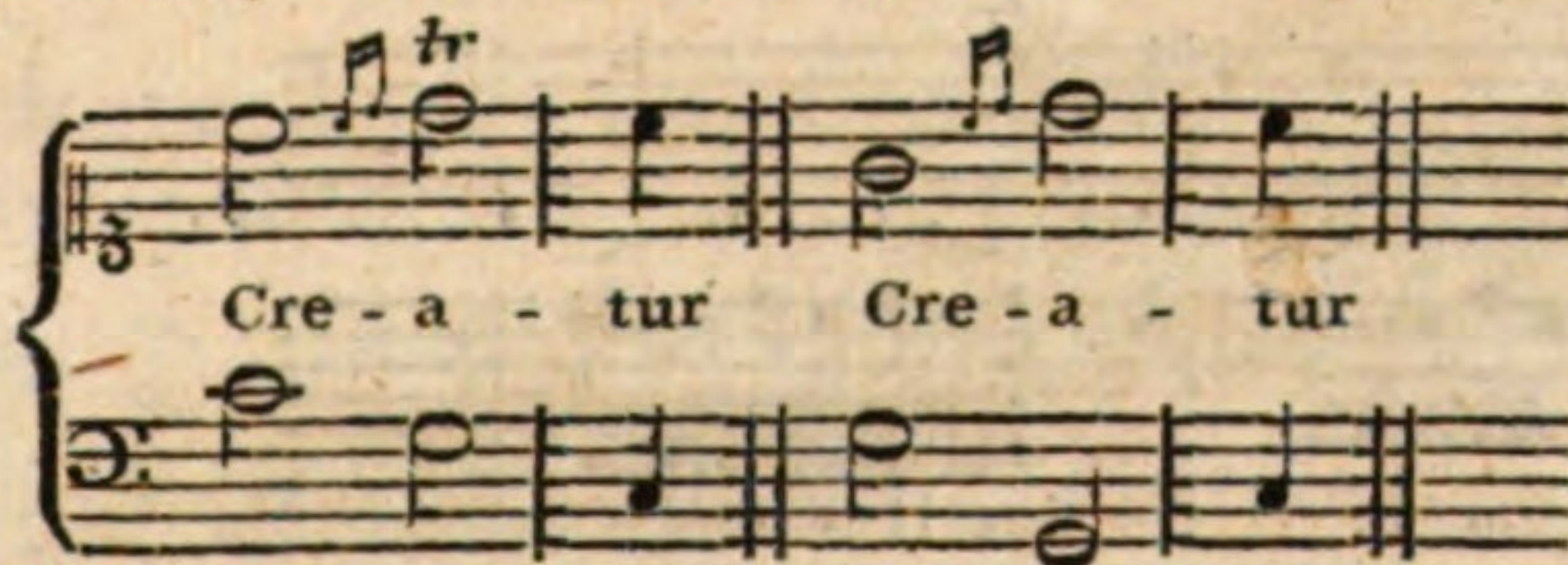
Bei einer Reihe von Trillern (Trillerkette) bekommt jeder Triller seinen Nachschlag:



Der Triller mit einem Zusatze von unten wird folgendermassen angedeutet:



Dieser wird gebraucht, wenn die vorhergehende Note tiefer lag, als die mit dem Triller; z. E.



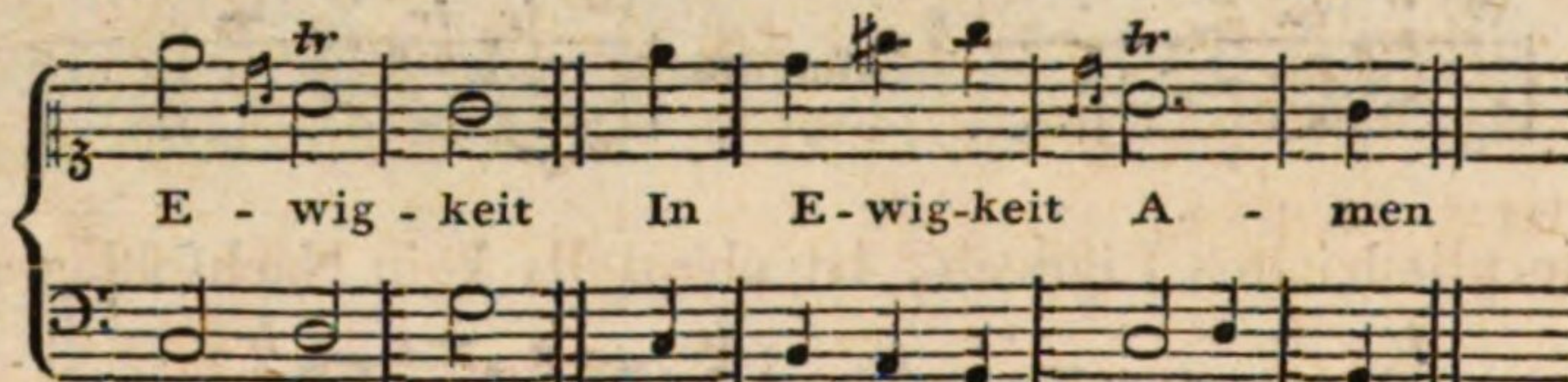
Der Triller mit einem Zusatze von oben wird auf folgende Art bezeichnet:



Dieser findet statt, wenn die vorige Note höher stand; z. E.



Doch ist zu merken, dass die vorhergegangene Note nicht weiter als eine Terz entfernt seyn darf. Bei folgenden Beispielen würde demnach ein Zusatz von unten mehr Wirkung thun:



Da die Triller mit einem Zusatze (Vorschlage) beiderlei Art immer auf einer langen Note statt finden, so ist bei jedem von diesen ein Nachschlag anwendbar.

In geschwinder Bewegung muss der Nachschlag so geschwind wie der Triller executirt werden; in langsamen Tempo, ingleichen bei Schlusstrillern einer verzierten Cadenz und bei Fermaten, findet ein langsamerer Nachschlag statt. Nur ist wohl zu merken, dass sich die Schlussnote an den Nachschlag und dieser sich wohl an den Triller anschliessen muss. Triller folgender Art



sind unausstehlich; sie rühren entweder aus übler Angewohnheit her, oder sie sind die Folge einer unbiegsamen Kehle.

Von dem Nachschlage ist noch zu bemerken, dass bei diesen keine übermässige Sekunde statt findet; z. E.



Uebrigens bestimmt die Vorzeichnung oder die Modulazion, so wie bei dem Hülfsstone des Trillers, jederzeit die grosse oder kleine Sekunde; z. E.



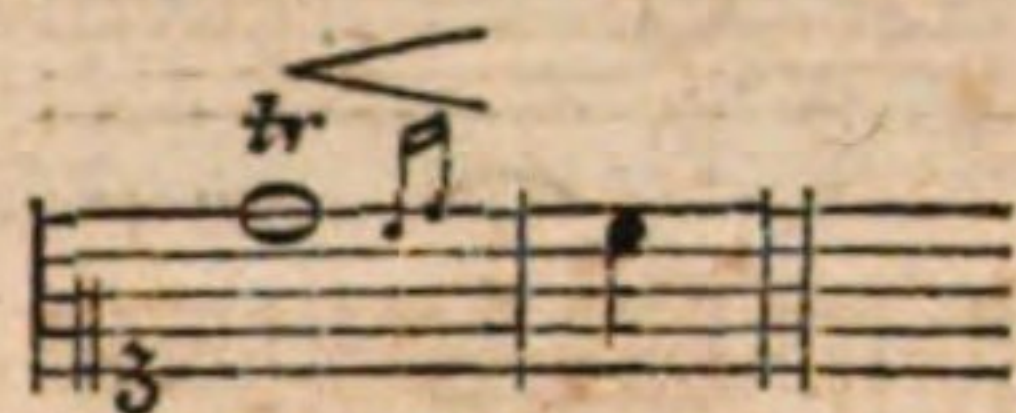
Gemeinlich bekömmet der Triller mit dem Nachschlag eine, und die Schlussnote die andre Sylbe:



Bei mehrern Fällen aber, wo es die Anzahl der Sylben oder Worte nicht anders verstat-
ten, bekömmet der Nachschlag seine eigne Sylbe:



Einige Sänger bedienen sich auch eines an Stärke zunehmenden Trillers *):



Bei diesem hat man sich aber in Acht zu nehmen, dass der Hülfsston nicht höher wird als eine Sekunde.

Im ganz langsamen Tempo auf langen Noten, ingleichen bei verzierten Cadenzen, finden auch noch Triller folgender Art statt:



Bestimmte Regeln lassen sich über die Anwendung dieser Triller im allgemeinen nicht erthei-
len; der Geschmack muss allein entscheiden, wo einer oder der andere mit Figuren verzierte
Triller anzubringen sei. Die beiden letztern sind nur bei verzierten Cadenzen anwendbar.

Die Mode hat noch eine Menge von Trillern herbeigeführt, die ich der Seltenheit wegen
den Augen eines angehenden Sängers darstellen, keinesweges aber zum Gebrauch empfehlen will:



Es lässt sich leicht begreifen, dass man auf diese Art noch hunderterlei Triller erfinden
kann, wovon immer einer krauser, bunter und geschmackloser ausfallen dürfte, als der andere.

*) Diese Art wird von mehrern aber nicht goutirt.
Schuberts Singschule.

Der Grad der Geschwindigkeit eines Trillers lässt sich im allgemeinen nicht bestimmen. Die höhern Stimmen erfordern einen geschwindern Triller als die tiefern. Der Charakter eines Tonstücks und das Lokale erfordern ebenfalls mehr oder weniger Geschwindigkeit. Zu einem ernsthaften pathetischen Satze in einem Tonstücke, passt ein langsamer, hingegen zu einem muntern freundlichen Allegro oder Allegretto ein geschwinder Triller. In der Kirche oder an jedem andern Orte wo es stark klingt, thut ein langsamerer Triller Wirkung; im Theater aber, oder in einem kleinen Zimmer, kann und muss der Triller geschwinder seyn.

V o m P r a l l t r i l l e r .

Der Pralltriller hat in Klavierkompositionen sein bestimmtes Zeichen; nemlich:



In Gesangstücken wird er aber mehrentheils wie jeder andre Triller mit *tr* angedeutet.

Der Pralltriller erfordert eine ziemliche Fertigkeit der Kehle, wenn er scharf, geschwind und präcis exekutirt werden soll. Einige Sänger bedienen sich dieses Trillers nie, rechnen ihn unter die veralteten Manieren und gebrauchen statt dessen den Schleifer, oder einen verkürzten Triller ohne Nachschlag.

Damit ihn aber der Lernende kennen lerne, werde ich ihn anführen, und die Stellen mit diesen Zeichen (+) bemerken, wo er wohl statt finden, und mit gutem Erfolge angebracht werden kann:



Einige Komponisten setzen auch noch einen kurzen Vorschlag vor die Note mit dem Pralltriller:



V o m M o r d e n t e n .

Der Mordent muss so wohl bei kurzen als auch bei längern Noten geschwind vorgetragen werden. Er findet überall statt, ausser bei fallenden Sekunden nicht. Gestalt und Ausführung sind, wie folgt:



Um den Mordenten mehr Schärfe zu geben, erhöht man die untere Hülfsnote um einen halben Ton, doch muss die folgende Note nicht einen ganzen Ton tiefer liegen.

Diese Manier hat so ziemlich der heutige Geschmack verdrängt, und wird von einigen Sängern noch weniger goutirt als der Pralltriller.

V o m D o p p e l s c h l a g e.

Der Doppelschlag ist eine sehr schöne Manier, wodurch der Gesang ungemein reizend und glänzend wird. Er wird folgendermassen angedeutet:



Diese Manier nimmt mit dem Eintritte der vorhergehenden Note ihren Anfang. Ist aber die Bewegung langsam, oder die Note punktirt und nicht allzu kurz, so tritt sie später ein:



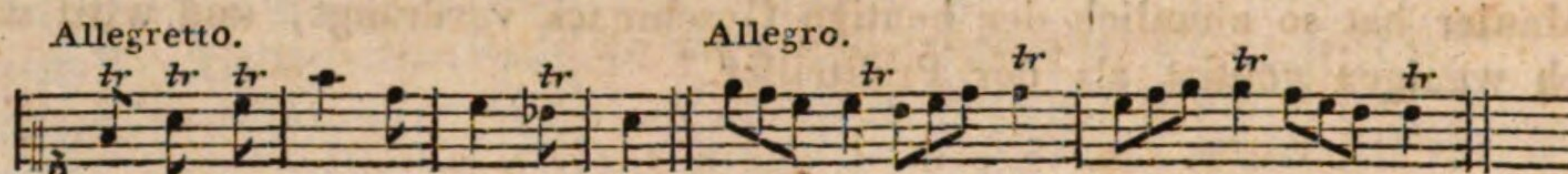
Der Doppelschlag kann überall statt finden; indessen thut er bei aufsteigenden Noten mehr Wirkung als bei absteigenden:



Oftmals vertritt auch der Doppelschlag die Stelle des Trillers; in diesem Falle wird er der prallende Doppelschlag genannt:



Der prallende Doppelschlag kann in jeder Bewegung und überall da angebracht werden, wo im geschwinden Tempo ein kurzer Triller statt finden kann; überhaupt kann in mehreren Fällen der prallende Doppelschlag die Stelle eines Trillers ersetzen. Z. E.



Zum Schluss will ich noch eine Manier erwähnen, die vor Zeiten eine Schönheit war, jetzt aber von einem geschmackvollen Sänger nie mehr gehört wird: Es ist die Bebung (franz. *Balancement*, ital. *Tremolo*) sie bestand in einem Schweben oder Hin- und Herwanken eines langen Tones. Dass diese Manier, wenn sie oft gehört wird, Ekel erregen muss, wird jeder zugestehen, der ein gebildetes Ohr hat: gleichwohl hat sie sich bei den Violinspielern bis auf den gegenwärtigen Augenblick erhalten, und nicht selten wird man von geschickten Virtuosen bei jedem Tonstücke ohne Ausnahme, womit sie sich hören lassen, auf jedem Tone dessen Länge es verstattet, mit dieser Manier regalirt. Ein schöner fest gehaltener mit *f* und *p* schattirter Ton kommt bei diesen gar nicht mehr zum Vorschein. Selbst diejenigen Virtuosen sind von dieser geschmacklosen Manier *) nicht frei, die in einer Schule erzogen sind, wo ein schöner, fester, gleicher und mit *f* und *p* abwechselnder Ton eine Grundregel ist.

Meine Absicht ist keinesweges die Violinspieler eines bessern zu belehren, sondern ich will nur den Singeschüler warnen, wenn er einen Sänger oder Violinspieler hört, der sich diese Manier zu eigen gemacht hat, (wenn es auch einer der grössten Virtuosen wäre,) sie nicht anzunehmen. Dem Violinspieler würde ich nur äusserst selten auf einem langen isolirten Tone eine Bebung erlauben, dem Sänger aber nie; dieser kann seinen haltenden Tönen mehr Modification und Abwechslung geben als der Violinspieler.

*) Der Gebrauch dieser Manier ist eine Sache des Geschmacks, und es lassen sich freilich keine Beweisgründe ausmitteln, vermöge dessen dieser Manier das völlige Verdammungsurtheil gesprochen werden könnte. Ich bescheide mich auch gern, denjenigen, die mit mir nicht einerlei Meinung sind, mein Urtheil nicht aufzudringen; so viel aber ist gewiss, dass unter zehen Musikverständigen und Kunstgelehrten vielleicht nicht zwei sind, die diese Manier ohne Einschränkung gut heissen. Die Violinspieler, sie mögen zu dieser oder jener Fahne geschworen haben, können hierin gar keine Stimme haben, indem das eigene Gefühl nie ein unbestochener Richter ist, besonders dann nicht mehr, wenn eine lange Gewohnheit es verbildet hat.

VIERTES KAPITEL.

V o n d e n P a s s a g i e n .

Passaggio heisst im Italienischen ein Durchgang: in der Musik wird dieses Wort gebraucht, wenn auf einer Grundnote vom Basse, in einer Stimme mehrere Noten auf einer Sylbe im Durchgange vorkommen. Man bezeichnet dieses auch mit dem griechischen Worte *melisma*. Im allgemeinen aber heissen die Figuren, welche mehrere Takte ausmachen, wobei mit der Harmonie gewechselt wird, Passagien. Dasselbe bedeutet auch das Wort *Coloratur*, welches von *Colore* (Farbe) herkömmt. Läufer (Läufe) heissen solche Passagien, wobei die Noten im Auf- oder Absteigen stufenweise auf einander folgen. Eine Arie, die mehrere Passagien hat, nennt man eine Bravourarie *). Die Schönheit der Passagien besteht darinnen, dass jede Note rund, deutlich und gleich vorgetragen wird.

Nicht alle Sänger gelangen zu einer gleichen Vollkommenheit in der Ausübung der Passagien. Eine feste starke Brust ist hierzu ein Hauptforderniss; auch wirkt die Beschaffenheit der Stimmorgane mächtig auf die Geschwindigkeit und auf den guten Vortrag der Passagien. Hat die Natur den Sänger nicht mit den hierzu erforderlichen Organen ausgerüstet, so wird er es ohngeachtet aller Mühe doch nie zu einer grossen Fertigkeit in Passagien bringen.

Die Passagien müssen eben so wie der Triller zuerst ganz laugsam geübt werden. Bekömmt nach und nach die Kehle mehr Fertigkeit, so kann man den Grad der Geschwindigkeit vermehren.

Die Passagien werden entweder gestossen oder geschleift. Im ersten Falle thun sie im feurigen Allegro und im zweiten bei zärtlichen Adagiosätzen mehr Wirkung; durch die Vermischung beider Arten erhält der Sänger eine unglaubliche Mannigfaltigkeit im

*) Es haben schon mehrere Theoretiker wider die Passagien in Gesangstücken geeifert; wie wenig sie aber ausgerichtet haben, beweisen die Partituren der mehresten Gesangskomponisten. Es wäre auch nicht gut, wenn die Passagien aus der Vocalmusik gänzlich verbannt würden. Mannigfaltigkeit und Abwechslung muss durchaus in der Musik (besonders in der Oper) statt finden; auch wäre es sehr unrecht, wenn man dem Sänger die Gelegenheit nehmen wollte, die Fertigkeit und

Geläufigkeit seiner Kehle zu zeigen; nur wäre zu wünschen, dass die Komponisten mehr auf den Inhalt des Textes Rücksicht nähmen und nicht bei jeder Gelegenheit, die ein heller Vocal darbietet, eine Passagie anbrächten, wo oftmals die mindere Bedeutung des Wortes nur eine simple Note verstatet.

Ein Sänger mag sich nun für oder wider die Passagien erklären, so sind sie einmal da, und müssen erlernt werden.

Vortrage der Passagien. Die mannigfaltige Vermischung beider Arten wirkt sehr verschieden, und die Fälle können ohnmöglich alle angegeben werden, wo eine Passagie auf diese oder jene Art mehr Wirkung thut. Eine schickliche und zweckmässige Auswahl in der Mannigfaltigkeit des Stossens und Schleifens zu treffen, muss gänzlich der Einsicht des Sängers überlassen werden.

Das Schleifen der Passagien geschieht, wenn die Noten alle auf einem Vokale ohne Wiederholung dessen, an einander angezogen werden, so wie ein Violinist mehrere Noten mit einem Bogenstriche vorträgt. Bei gestossenen Passagien wird der Vokal bei jeder Note gelinde wiederholt, so dass eine Note von der andern gleichsam abgesondert zum Gehöre kömmt. Auf der Violine geschieht dies, wenn jede Note einen besondern Bogenstrich bekömmmt.

Der Sänger hat sich aber in Acht zu nehmen, dass er den Vokal bei der Wiederholung nicht zu hart ausspricht, oder dass das a nicht in ha verwandelt wird, damit die Passagie nicht einen komischen Anstrich bekömmmt.

Ueber das Athemnehmen ist schon anderswo geredet worden. Bei Passagien ist aber noch zu bemerken, dass das Athemhohlen mit der äussersten Geschwindigkeit geschehen müsse. Es ist beim Vortrage der Passagien für den Zuhörer nichts unangenehmer, als wenn während dem Athemschöpfen mehrere Noten ausbleiben, oder wohl gar der Takt verrückt wird. Bei Passagien ist es vorzüglich nöthig, dass man mit seinem Athem sparsam umgehe, damit man im Stande sei, drei, vier und mehrere Takte im Allegro in einem Athem zu singen *).

Oftmals ist aber die Passagie zu lang und kann nicht in einem Athem zu Ende gebracht werden. In diesem Falle kann man eine unbedeutende Note auslassen und in dieser Zeit Athem schöpfen. Z. E.



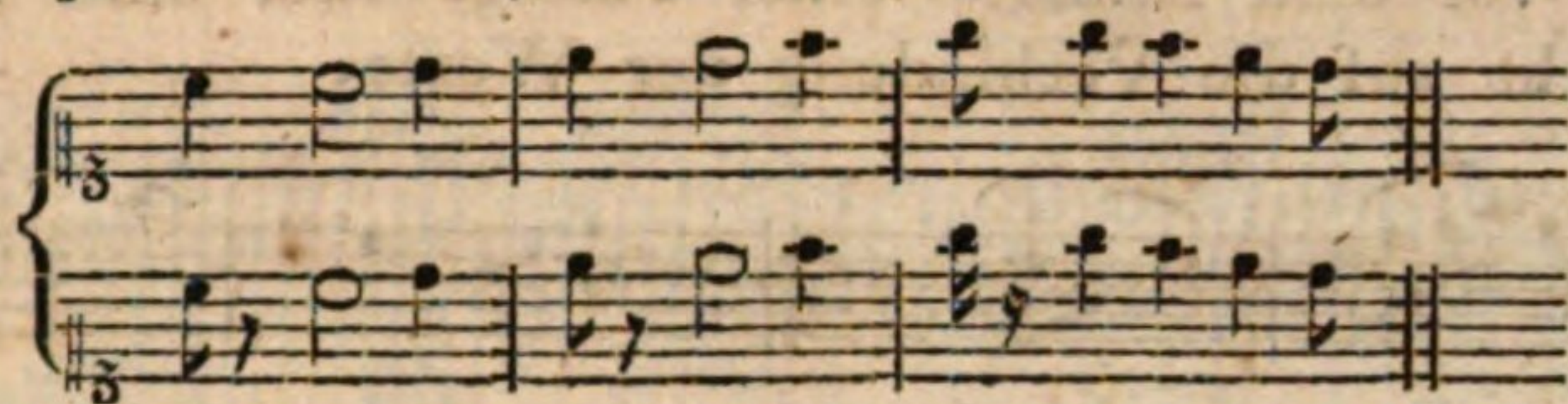
Nur muss der Gedanke nicht zerstückelt werden wie in folgendem Beispiele:



*) Die Uebungen im ersten Kapitel dieses Theiles, wobei der Ton allmählig an Stärke zu- und abnimmt, sind ein vortrefliches Mittel den Athem

sparen zu lernen und ihn nur allmählig herauszulassen.

Vor einer synkopirten Note *) ist es ebenfalls erlaubt Athem zu nehmen.



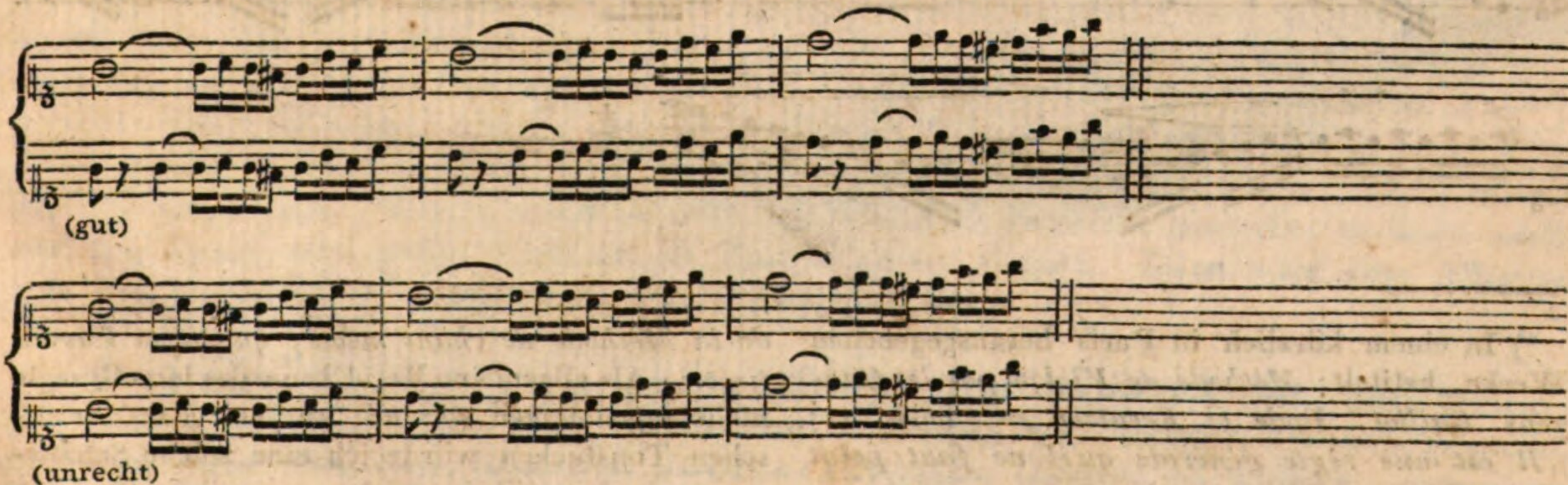
Ferner kann man bei Stellen folgender Art ganz füglich Athem nehmen:



Auch kann man im Nothfalle grössere Noten in kleinere und Pausen zertheilen. Z. E.



Nur aber ist hierbei wohl zu beobachten, dass wenn mehrere ähnliche Takte auf einander folgen, einer vorgetragen werden muss, wie der andere:



*) Synkopirte Noten sind solche, deren Standpunkt verrückt wird, so dass das Taktglied, welches auf der schlechten Taktzeit lag, in die gute ge-

zogen wird, wodurch eine Vorausnahme der auf einander folgenden Noten entsteht.

Ferner ist es erlaubt vor dem Eintritte einer Passage oder einer langen Note Athem zu nehmen, ohne Rücksicht auf die Verbindung der Worte:



Es giebt noch mehrere Fälle und eine Menge Hülfsmittel, deren man sich bedienen kann, um Athem zu nehmen; es ist aber unmöglich, sie alle anzuführen. Ein feines Gefühl giebt sie von selbst an die Hand.

Dass man die Passage auf dem Vocale macht, und die Consonanten bei der letzten Note erst ausspricht, versteht sich von selbst.

Bei Passagen hat man darauf zu sehen, dass vorzüglich die erste Note rein intonirt werde, widrigenfalls läuft man Gefahr, die ganze Colloratur unrein zu singen.

Auch ist es gut, wenn man die Passagen so wohl mit ganzer, (*forte*) als mit halber Stimme (*sotto voce*) übt. Bei gleich auf einander folgenden Wiederhohlungen ist es von vieler Wirkung, wenn die Passagie zum erstenmahle stark und zum zweitenmahle *sotto voce* vorgetragen wird. Ueberhaupt findet jede Schattirung mit *f*, *p*, *cresc.* etc. bei Passagen statt. In affektvollen Bravourarien wirken die Passagen mit abwechselnder Stärke und Schwäche auf folgende Art vorgetragen, mächtig. Z. E.



*) In einem kürzlich in Paris herausgegebenen Werke, betitelt; *Méthode de Violon par les Citoyens Baillot, Rode et Kreutzer etc.* heisst es: „Il est une règle générale qu'il ne faut point négliger: c'est que tous les passages, qui vont du grave à l'aigu, doivent se faire en augmentant la force du son, et qu'il faut diminuer le son pour ceux qui vont de l'aigu au grave. C'est une loi de rigueur dans le chant, et c'est

de la Méthode de chant même, que nous l'avons tirée.“ Als allgemeine Regel kann das hier Gesagte nicht angenommen werden; nur bei charakteristischen Tonstücken würde ich eine solche Schattirung erlauben, übrigens aber muss jeder Ton von den Passagen, sie mögen auf- oder absteigend vorkommen, völlig gleich, in Rücksicht der Stärke und Schwäche, vorgetragen werden.

Solche Figuren wie bei (a) werden so ausgeführt als stünden sie geschrieben wie bei (b):

Adagio.

(a) 

(b) 



Allegro assai.



Dass sich der Lernende bei nachfolgenden Solfeggi nicht nach der Ueberschrift, sondern nach der grössern oder geringern Fertigkeit seiner Kehle richten müsse, bedarf kaum einer Erwähnung. Auch ist es keinesweges nöthig, dass man jede Uebung in einer Tour bis zu Ende fort singen müsse; ist die Kraft der Brust erschöpft, oder wird die Kehle matt, so ist es nöthig aufzuhören, damit die Stimmorgane sich wieder erhohlen können.

Diesen Theil der mechanischen Kunst hat man als ein Zeughaus zu betrachten, woraus man die Waffen nimmt, um jede im Gesange vorkommende Schwierigkeit bekämpfen zu können; der angehende Sänger darf daher keinesweges glauben, dass er nach Erlernung der nachfolgenden Uebungen ein völliges Recht habe, sich an Bravourarien zu vergreifen: dies ist meine Absicht keinesweges; erst muss er sich einen Seelenvollen Ausdruck eigen zu machen suchen und das Recitativ vortragen lernen, ehe er mit Bravourarien glänzen kann. Hat er seine Stimme für Passagien geschickt gemacht, so muss noch erst der Grund zum guten Vortrage im Adagio gelegt werden. Dann wird eine Allegro-arie mit Passagien zu singen, ihm eine Kleinigkeit seyn.

Denjenigen, die bei aller angewandten Mühe eine oder die andre Uebung nicht bezwingen können, ist zu rathen, nicht viel Zeit mit Erlernung der Passagien zu verschwenden, und sich mehr dem langsamern, ausdrucksvollen Gesange zu widmen, wovon im dritten Theile gehandelt wird.

Zum Troste derer, welche die Natur nicht mit einer geläufigen Kehle begabt hat, muss ich bemerken, dass der, welcher mit Ausdruck, Gefühl, mit einem Worte aus ganzer Seele

singt, dem blossen Bravoursänger weit vorzuziehen ist. Ist aber ein Sänger im Stande einen Seelenvollen Vortrag im zärtlichen Gesange mit einem guten Vortrage in Passagien zu vereinigen, so ist er um so vollkommner.

Zum Ueberflusse merke ich noch an, dass die nachstehenden Uebungen genau nach den Stoss- und Schleifzeichen vorgetragen werden müssen. Die Noten, welche gar keine Zeichen haben, werden alle gestossen.

Die fünf ersten Nummern sind für alle Stimmen brauchbar, No. 6. muss aber von den Bassstimmen in einem mässigen Tempo geübt und vorgetragen werden, indem die Coloraturen von einer sehr tiefen Stimme vorgetragen, undeutlich klingen, wenn das Tempo nicht mässig genug ist, und ein einsichtsvoller Tonsetzer der die Wirkung jeder Stimme genau kennt, wird für eine Bassstimme nie Coloraturen im ganz geschwinden Zeitmasse setzen. Den Tenorstimmen ist aus eben demselben Grunde No. 9. nicht anpassend. Die letzte Uebung, welche dient, das Stakkato zu erlernen, ist nur ganz allein für hohe weibliche Discantstimmen brauchbar.

(Siehe No. 1. 2. 3. etc.)

Die Fälle sind sehr häufig, dass eine Kehle diese oder jene Figur in Passagien weit schlechter als eine andre, oder wohl gar nicht machen kann, deshalb werde ich den Singschüler mit vielfältigen Figuren bekannt machen, damit er nöthigenfalls eine für seine Stimme schwerere mit einer andern ihm leichtern verwechseln könne.

(Siehe A. B. C.)

Diese Veränderungen gründen sich zwar alle auf einerlei Harmonie, indessen muss man doch bei Verwechselungen nur immer eine solche Figur wählen, die mit der Begleitung ein gutes harmonisches Verhältniss hat; auch ist darauf zu sehen, dass nicht ein oder das andere Instrument dieselbe Figur im Einklange oder in der Oktave mit der Singestimme zugleich vorzutragen hat, oder dass nicht etwa ein concertirendes Instrument mit der Singestimme alternirt. In diesen Fällen muss die vorgeschriebene Figur unverändert bleiben. Dasselbe gilt auch bei Duetten, Terzetten u. s. w.

No. 1.

Adagio.

A

men!

No. 2.

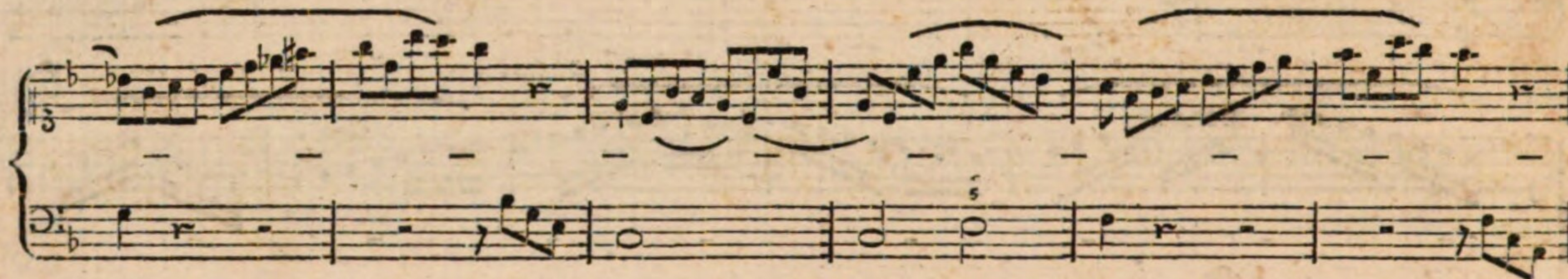
Andante sostenuto.

Got - tes Macht

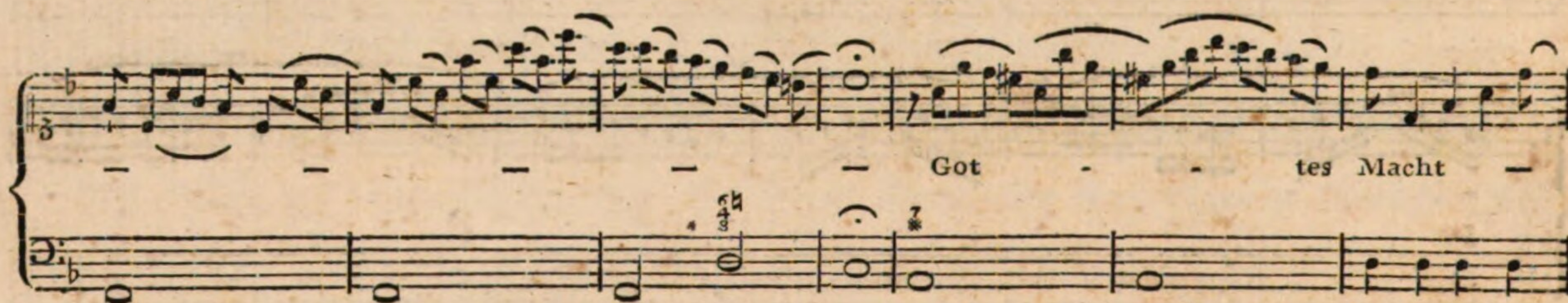
Got - tes Macht



The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simple harmonic line with whole and half notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.



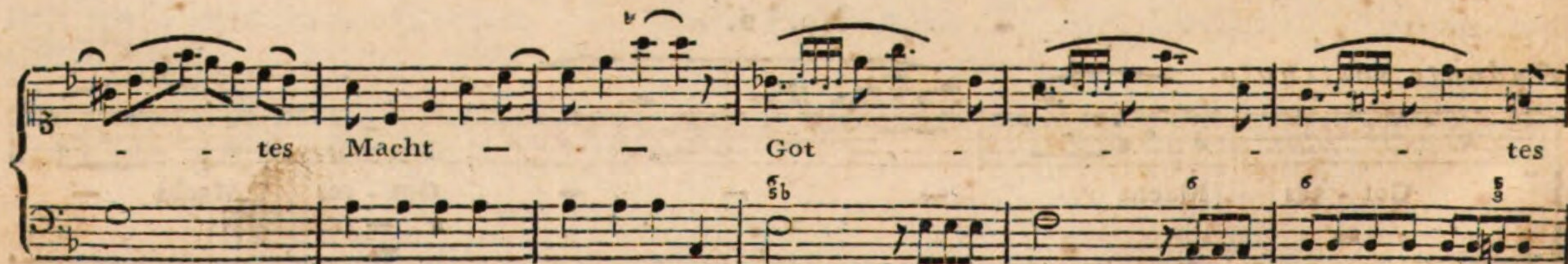
The second system of musical notation continues the melodic and harmonic lines from the first system. The treble staff has a more active melody with frequent beaming, while the bass staff provides a steady accompaniment.



The third system of musical notation includes the lyrics "Got - - - tes Macht" under the treble staff. The melody continues with intricate beaming, and the bass staff has some rests followed by active notes.



The fourth system of musical notation includes the lyrics "Got - - - tes Macht - - - Got" under the treble staff. The melodic line is highly decorative with many beamed notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.



The fifth system of musical notation includes the lyrics "tes Macht - - - Got - - - tes" under the treble staff. The melody features a variety of note values and beaming, while the bass staff has some rests and then active notes.



The sixth system of musical notation includes the lyrics "Macht" under the treble staff. The melody continues with a complex, beamed pattern, and the bass staff has a few notes and rests.

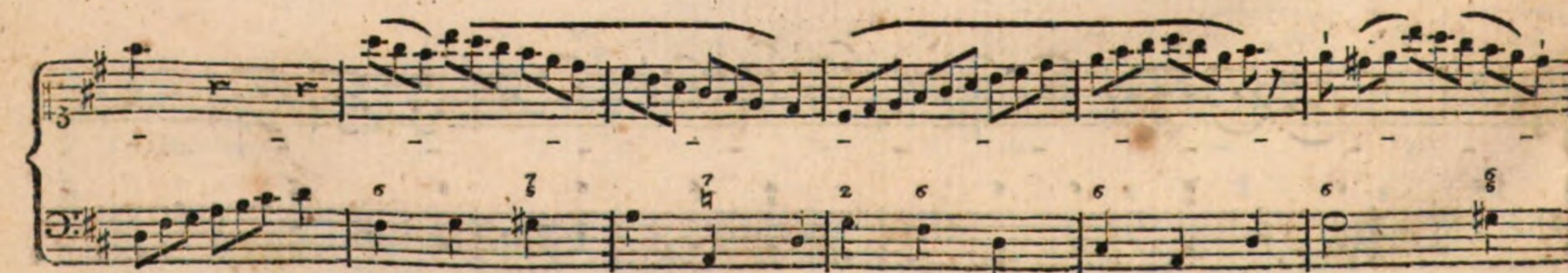
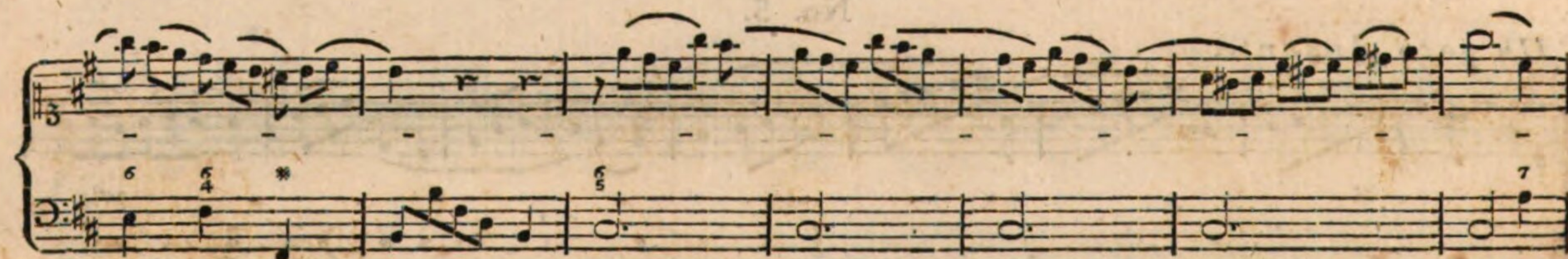
Got - tes Macht.

No. 5.

Un poco Andante.

E - wig -

keit E - wig - keit E -



- wig-keit, E

keit, E - wig-keit, E

wig-keit.

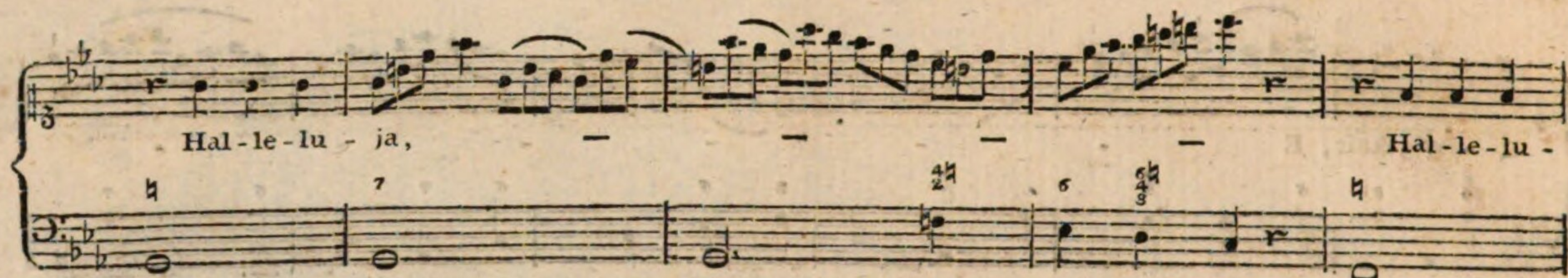
No. 4.

Allegro moderato.

Hal - le - lu - ja, unis. Hal - le - lu - ja,

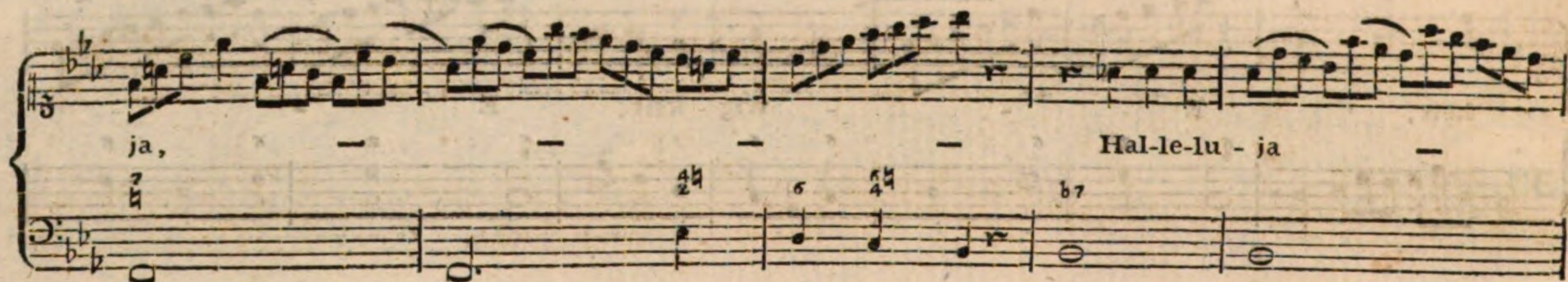
Hal

le - lu - ja,



Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu -

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support. The lyrics "Hal - le - lu - ja," and "Hal - le - lu -" are written below the treble staff.



ja, Hal - le - lu - ja

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody and harmony. The lyrics "ja," and "Hal - le - lu - ja" are written below the treble staff.



Hal - le - lu - ja unis.

Handwritten musical notation for the third system. The lyrics "Hal - le - lu - ja" and "unis." are written below the treble staff. The word "unis." likely indicates a unison or a specific musical instruction.



Hal - le - lu - ja,

Handwritten musical notation for the fourth system. The lyrics "Hal - le - lu - ja," are written below the treble staff.



Hal - le - lu - ja,

Handwritten musical notation for the fifth system. The lyrics "Hal - le - lu - ja," are written below the treble staff.



Hal - le - lu - ja,

Handwritten musical notation for the sixth system, concluding the piece. The lyrics "Hal - le - lu - ja," are written below the treble staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Hal-le-lu - ja, — Hal - le - lu - ja, — Hal - le - lu -

ja, Hal - le - lu - ja.

No. 5.

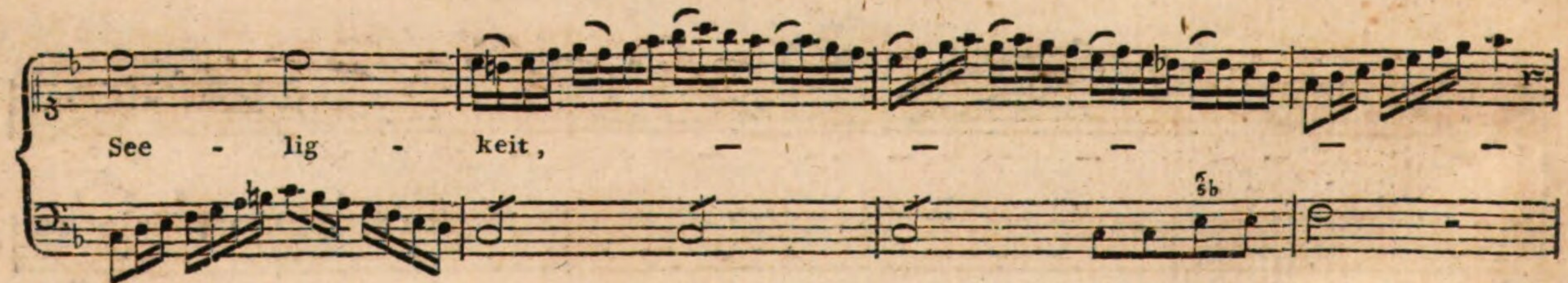
Allegro.

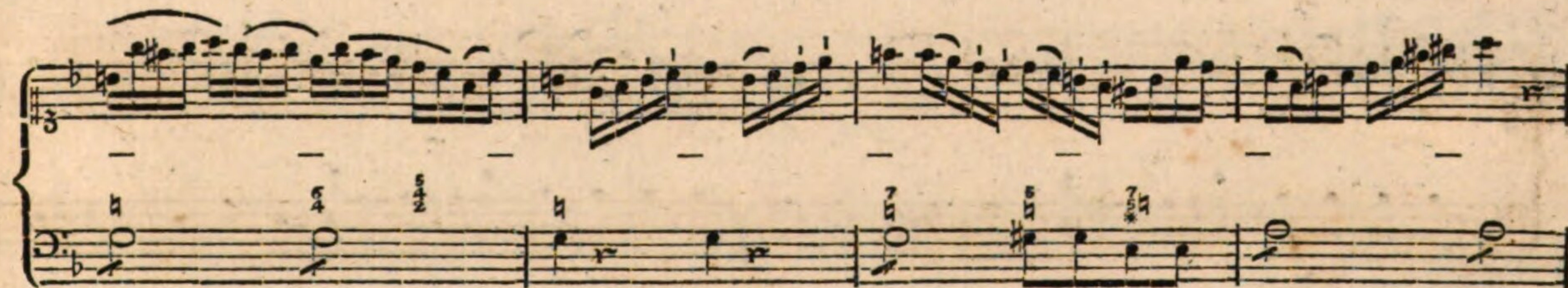
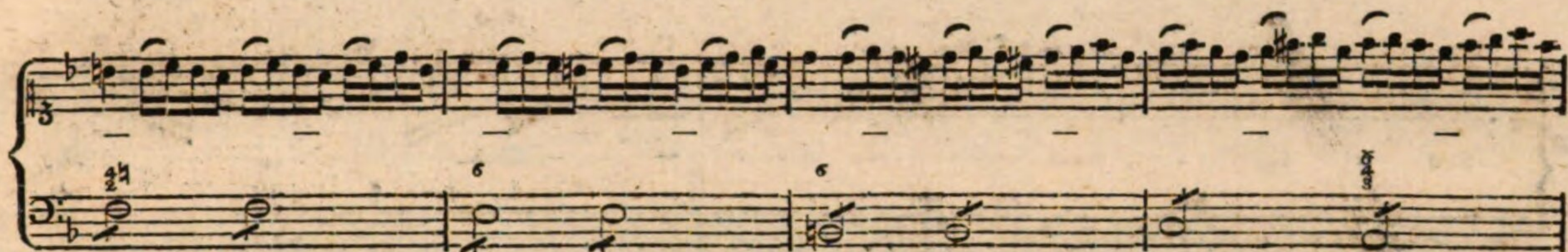
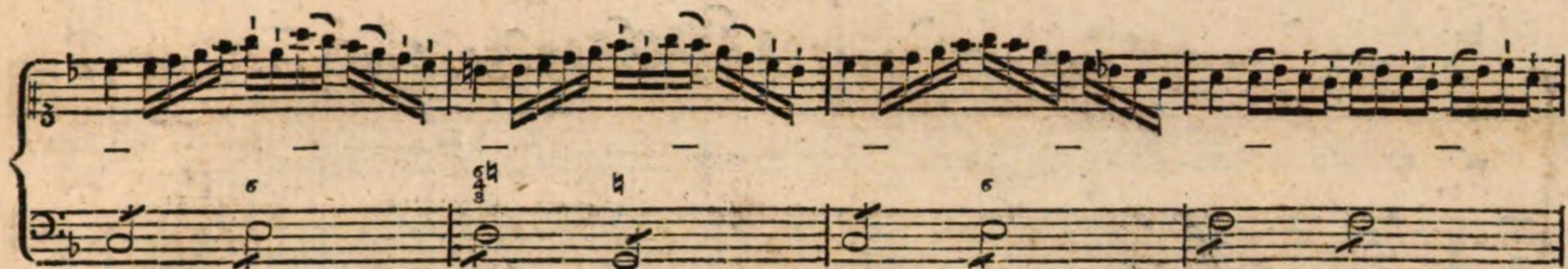
Macht



No. 6.

Allegretto.





First system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The lyrics "See - lig - keit," are positioned between the staves.

Second system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff has a more varied rhythmic accompaniment. The lyrics "See - lig - keit" are written below the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff has a more varied rhythmic accompaniment. The lyrics "See - lig - keit," are written below the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff has a more varied rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff has a more varied rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the rapid melodic line. The lower staff has a more varied rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

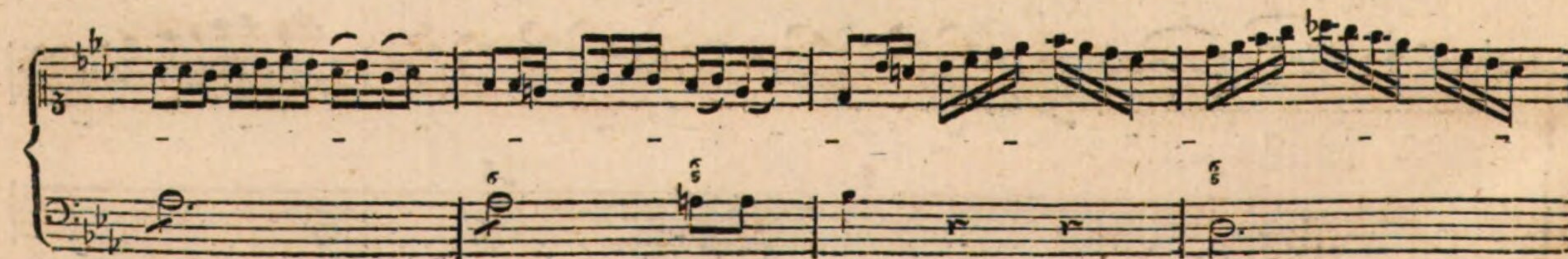
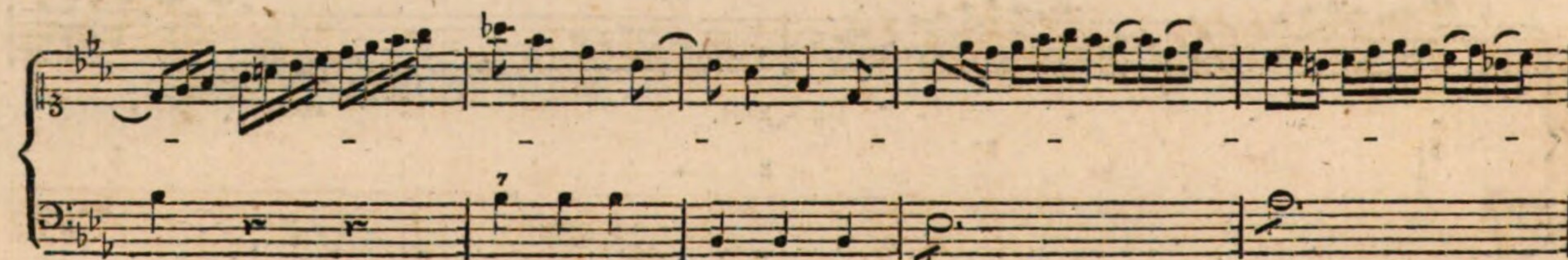
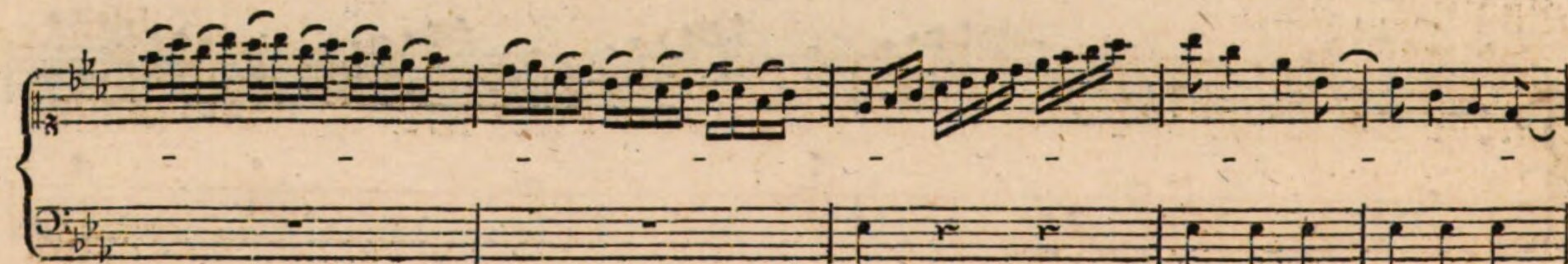
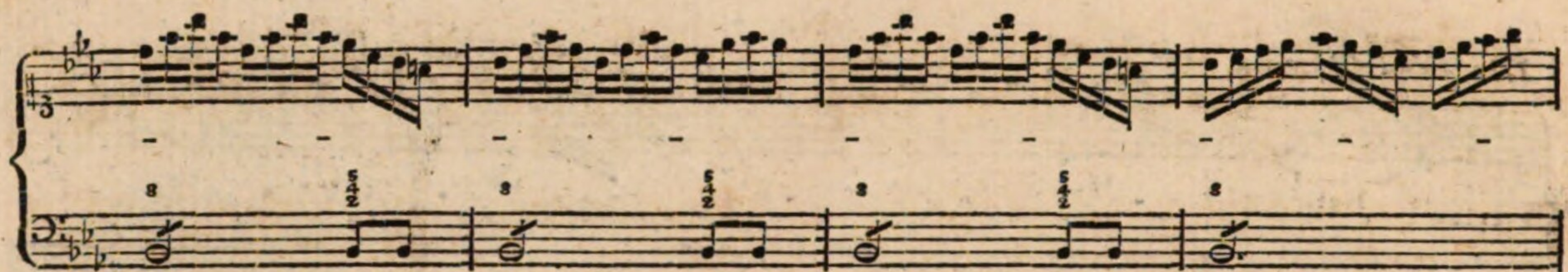
No. 7.

Listesso Tempo.

Hei

lig - keit.

Hei



lig - keit.

No. 8.

Allegro non tanto.

Ei

nig - keit,

First system of musical notation, measures 1-4. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The word "Ei" is written below the first measure of the treble staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the bass line. The word "nig - keit," is written below the sixth measure of the treble staff. The word "Ei" is written below the seventh measure of the treble staff. Fingering numbers (3, 4, 5, 6) are present in the bass staff.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the bass line. Fingering numbers (3, 4, 5, 6) are present in the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the bass line. Fingering numbers (3, 4, 5, 6) are present in the bass staff.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the bass line. The word "nig - keit, Ei" is written below the nineteenth measure of the treble staff. Fingering numbers (3, 4, 5, 6) are present in the bass staff.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the bass line.

nig - keit, Ei nig - keit Ei nig - keit

No. 9.

Allegro.

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "No. 9." in the tempo of "Allegro." The score is written on six systems, each consisting of a piano (piano) staff and a vocal staff. The piano staves are in 3/4 time, and the vocal staves are in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The lyrics "All - macht, All" are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The handwriting is in ink on aged paper.

System 1: Piano staff has a series of eighth notes. Vocal staff has a whole note followed by a half note. Lyrics: "All - macht, All".

System 2: Piano staff has a series of eighth notes. Vocal staff has a whole note followed by a half note. Lyrics: "macht, All".

System 3: Piano staff has a series of eighth notes. Vocal staff has a whole note followed by a half note. Lyrics: "macht, All".

System 4: Piano staff has a series of eighth notes. Vocal staff has a whole note followed by a half note. Lyrics: "macht, All".

System 5: Piano staff has a series of eighth notes. Vocal staff has a whole note followed by a half note. Lyrics: "macht, All".

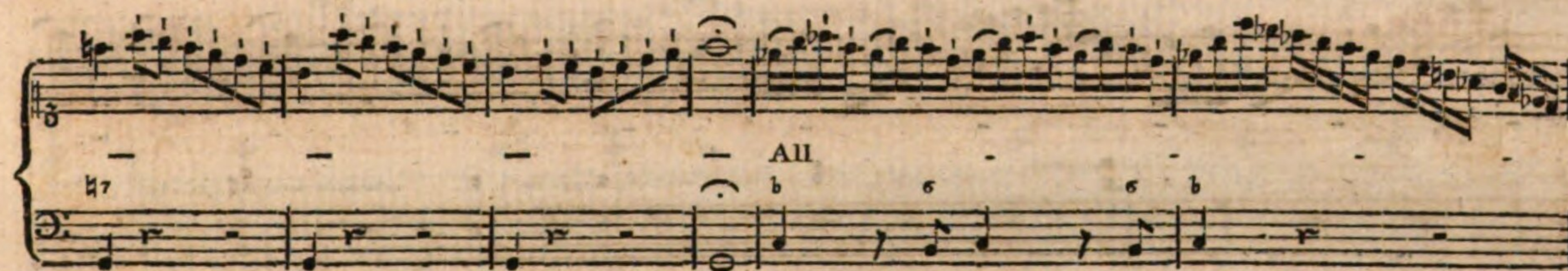
System 6: Piano staff has a series of eighth notes. Vocal staff has a whole note followed by a half note. Lyrics: "macht, All".



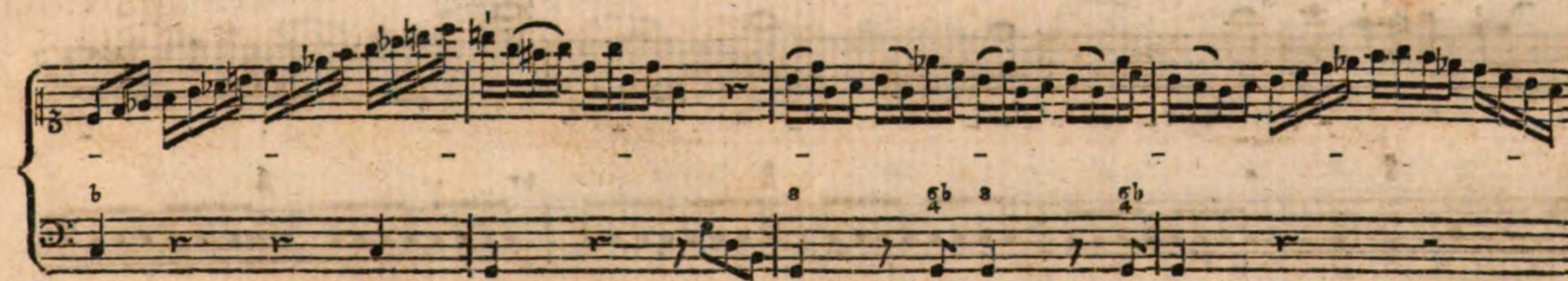
First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The lower staff contains a bass line with some rests and a few notes. The word "unis." is written above the lower staff.



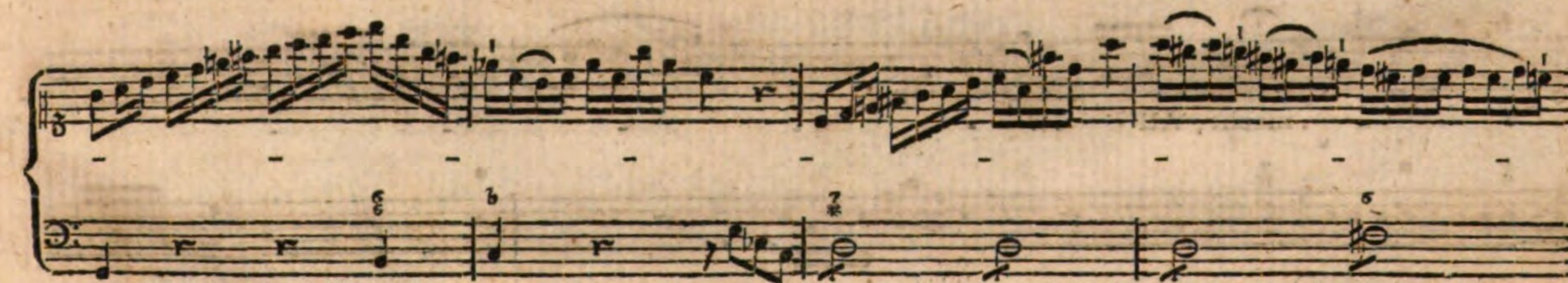
Second system of musical notation. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff has a bass line. The word "macht" is written above the lower staff.



Third system of musical notation. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff has a bass line. The word "All" is written above the lower staff.



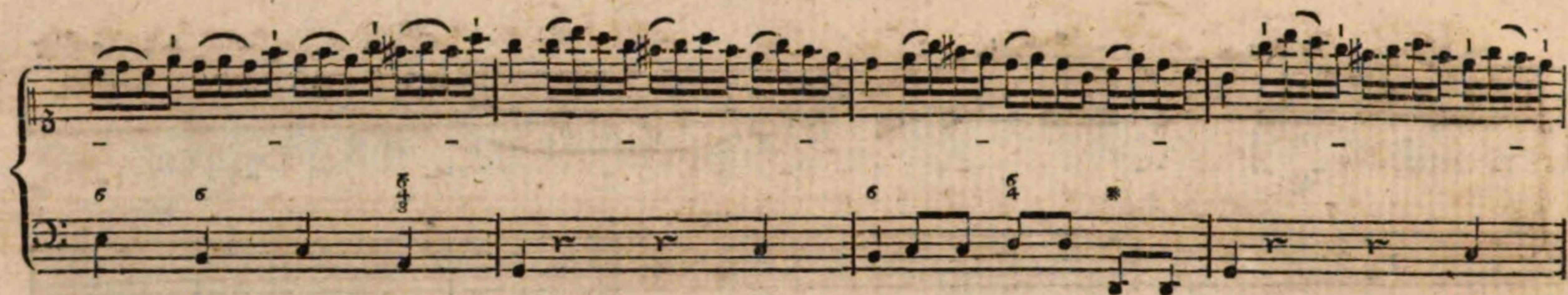
Fourth system of musical notation. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff has a bass line.



Fifth system of musical notation. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff has a bass line.



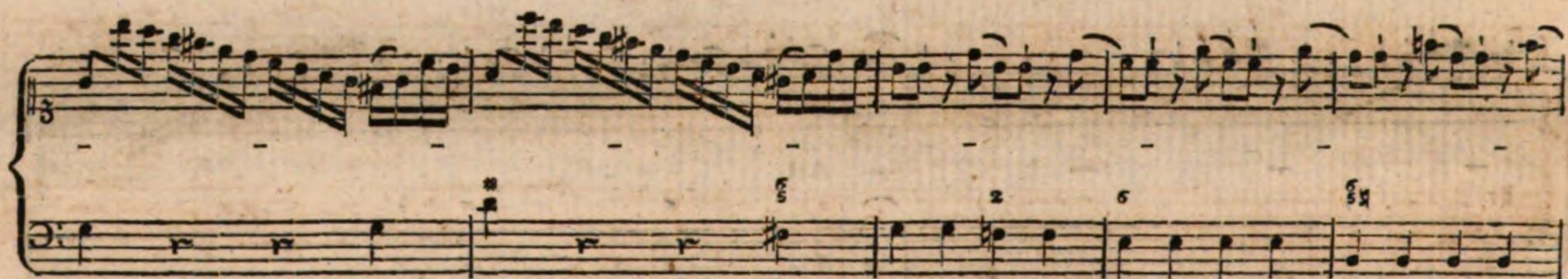
Sixth system of musical notation. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff has a bass line.



First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with some rests and a few notes. There are some small markings above the lower staff, including the number 6 and a clef-like symbol.



Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has more notes and rests. There are some markings above the lower staff, including the number 4 and a clef-like symbol.



Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has more notes and rests. There are some markings above the lower staff, including the number 5 and a clef-like symbol.



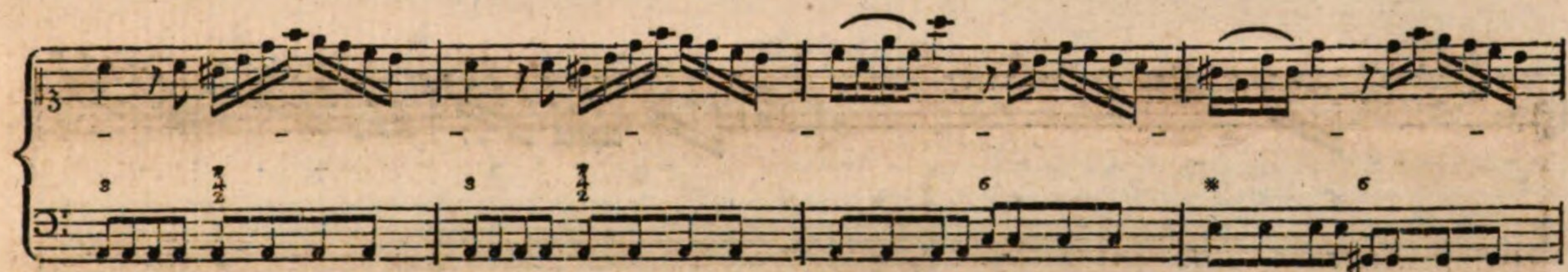
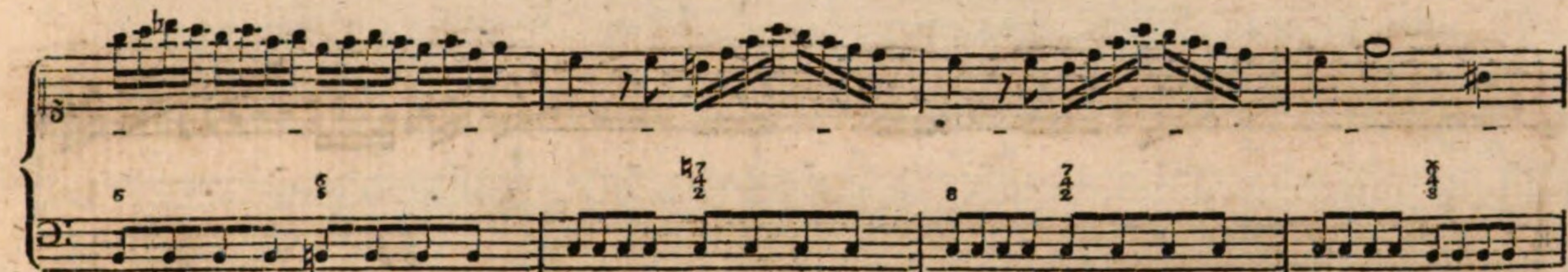
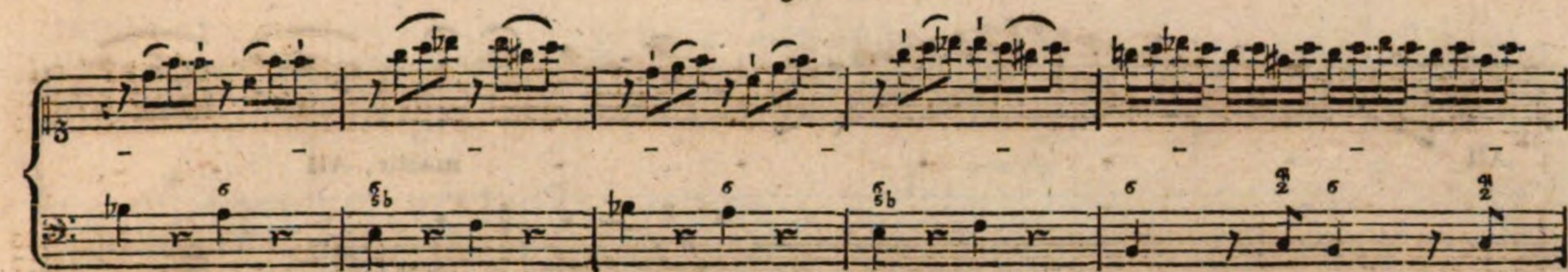
Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has more notes and rests. There are some markings above the lower staff, including the number 5 and a clef-like symbol.



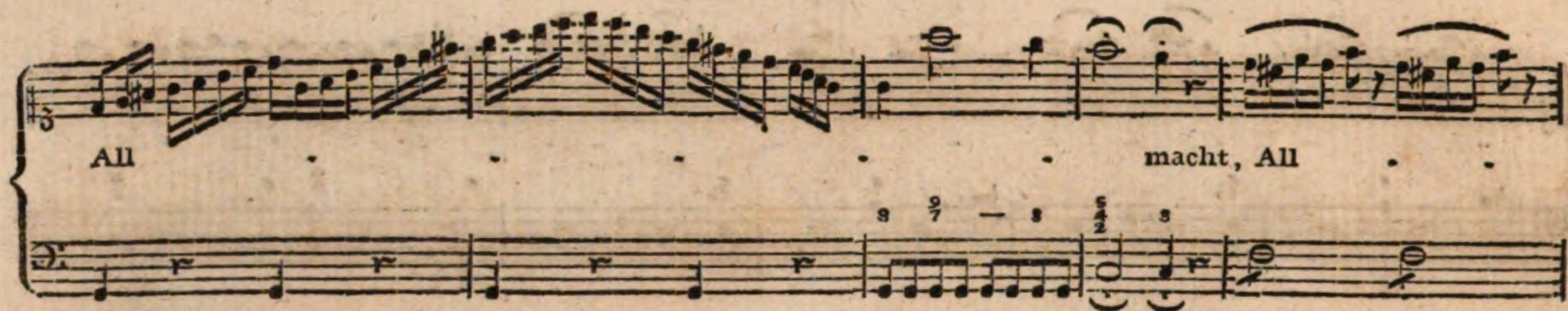
Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has more notes and rests. There are some markings above the lower staff, including the number 4 and a clef-like symbol. The text "macht, All" is written below the lower staff.



Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has more notes and rests. There are some markings above the lower staff, including the number 5 and a clef-like symbol.



All macht, All



p macht.



Allegro assai.

Ra



First system of musical notation. The vocal line (treble clef) features a melodic line with various ornaments and a final phrase with the lyrics "che, Ra". The piano accompaniment (bass clef) includes a section labeled "T." and contains several figured bass notations: 9, 7, 4, and 6.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. The bass line contains several figured bass notations: 6, 2, 6, 6, 2, 6, 5, and 6.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. The bass line contains several figured bass notations: 6, 6, 6, 6, 6, 6, and 6.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. The bass line contains several figured bass notations: 6, 6, 2, 6, 2, 6, 2, 6, 7, and 6.

Fifth system of musical notation. The vocal line (treble clef) features a melodic line with various ornaments and a final phrase with the lyrics "che, Ra". The piano accompaniment (bass clef) contains several figured bass notations: 9, 6/4, 3, 6/4, 3, 6, 6/4, and 7.

Sixth system of musical notation, primarily piano accompaniment. The bass line contains several figured bass notations: 6, 6, and 6.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'che,' followed by a half note 'Ra'. The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a half note 'che,' followed by a half note 'Ra'. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a half note 'che,' followed by a half note 'Ra'. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a half note 'che,' followed by a half note 'Ra'. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with a half note 'che,' followed by a half note 'Ra'. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

Sixth system of musical notation. The vocal line continues with a half note 'che,' followed by a half note 'Ra'. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

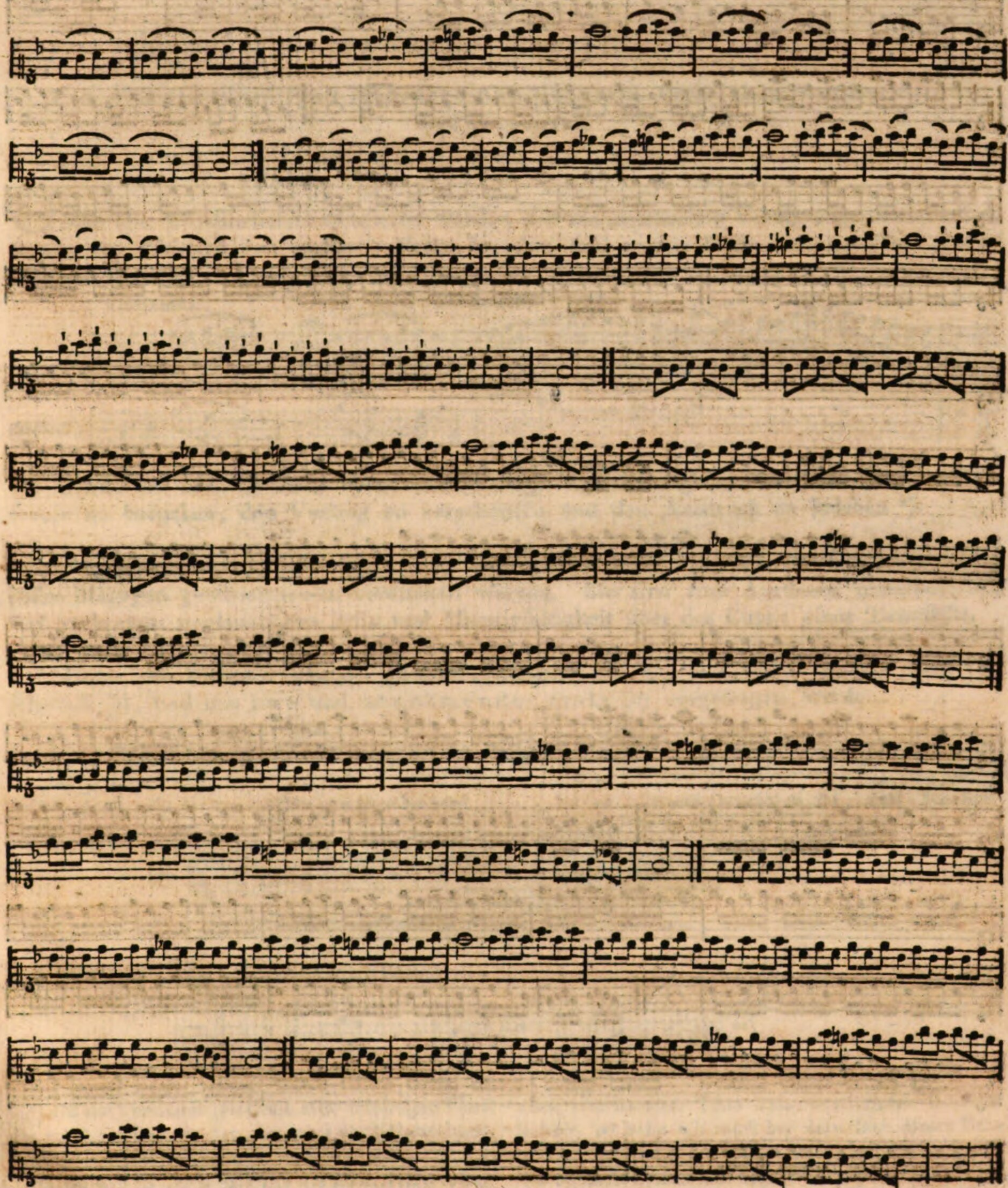
A.

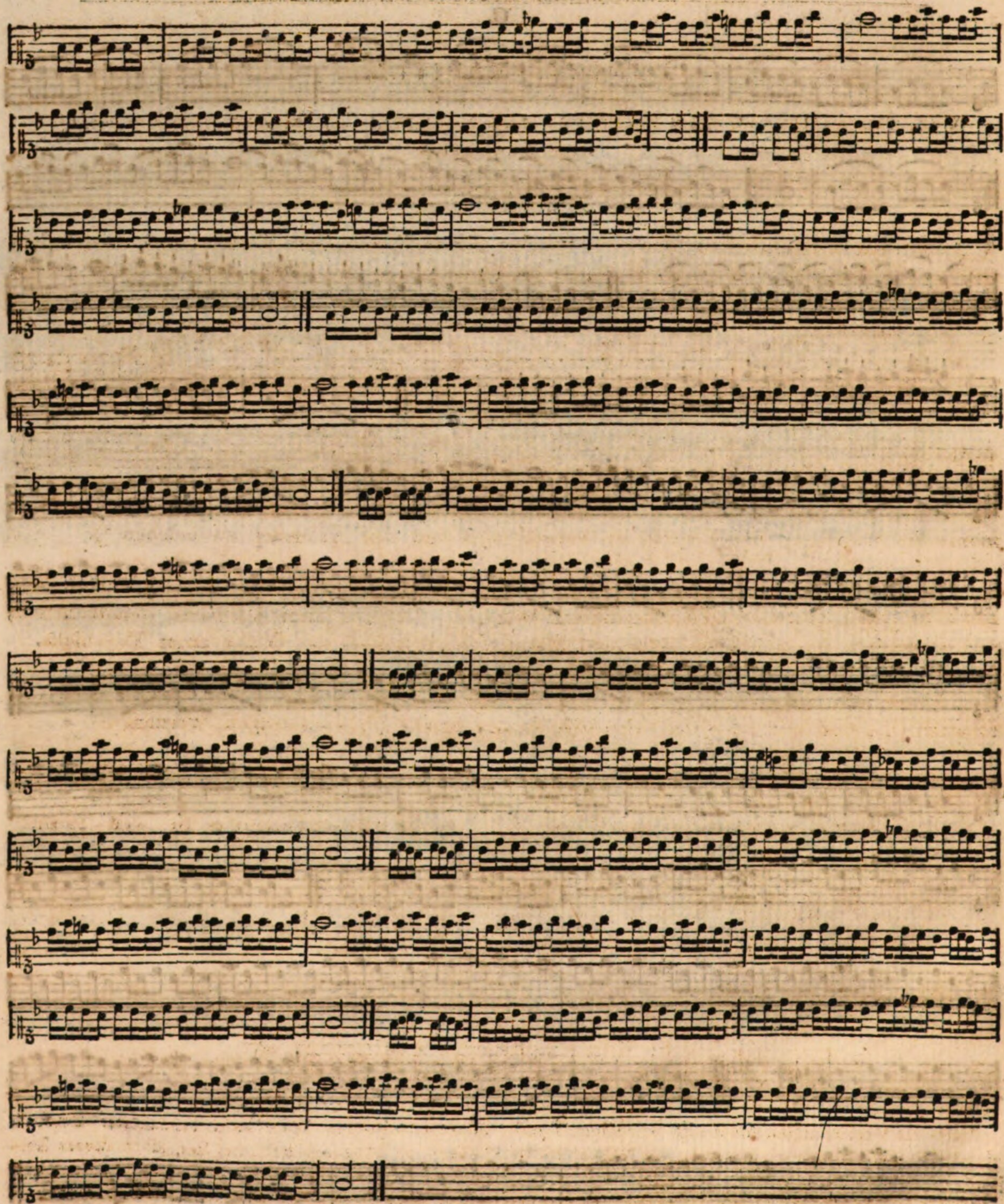
The musical score consists of 13 staves of music, each containing a line of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The paper is aged and shows some staining.

B.

A handwritten musical score on aged paper, consisting of 14 staves. The music is written in a single system, likely for a single melodic line. The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8. The melody is characterized by frequent eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

C.





FÜNFTES KAPITEL.

Von den willkürlichen Manieren und Nüancen; ingleichen von Fermaten und Kadenzen.

Unter den willkürlichen Manieren werden die melismatischen Verzierungen verstanden, welche aus Zusätzen von mehrern Noten bestehen und an die Stelle simpler Töne gesetzt werden. Z. E.

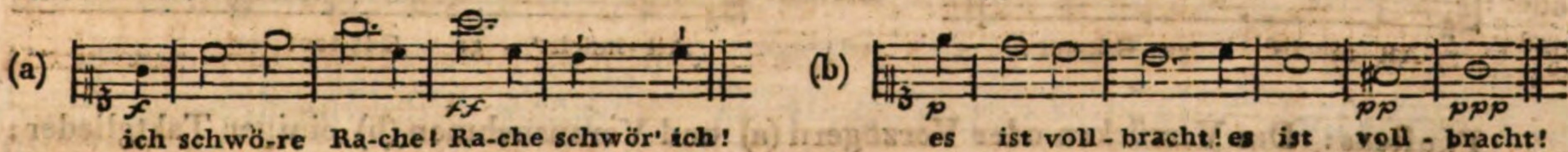
Larghetto.



Sie dienen der Melodie mehr Glanz und Mannigfaltigkeit zu geben, das Leere in der Harmonie zu bedecken, den Vortrag zu verschönern und den Ausdruck zu beleben *).

Die Nüancen sind Schattirungen, wodurch einzelne Töne oder Stellen ausgehoben, andre hingegen gewissermassen verdunkelt werden. Sie sind zum Ausdruck unentbehrlich, und verbreiten unglaublichen Reiz und Mannigfaltigkeit über das Ganze eines Tonstücks.

Unter die Nüancen können gerechnet werden, erstens: die Stellen welche stark (a), schwach (b), und mit zu- und abnehmender Stärke (c) vorgetragen werden.



Zweitens: die accentuirten Töne:



*) Da die Verzierungen einen sehr wichtigen Theil des Ausdrucks ausmachen, so wird das Nähere hiervon zu seiner Zeit folgen.

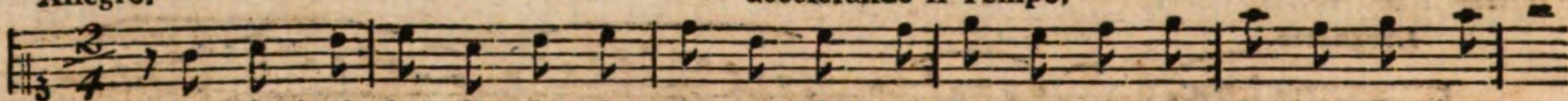
**) Da wir in der Musik für die nachdrucksvollen

oder accentuirten Töne kein bestimmtes Zeichen haben, so habe ich mich bei denselben dieses Zeichens $\wedge$ (wovon Türk der Erfinder ist,) bedient und werde mich in Zukunft immer desselben bedienen.

Anmerkung. Von den accentuirten Tönen ist zu merken, dass sie nachdrücklich mit Stärke vorgetragen werden müssen und eine unmerklich längere Dauer als ihre bestimmte erhalten; doch darf die richtige Bewegung oder der bestimmte Zeitraum eines Taktes nicht verändert werden. Das, was die nachdrücklichen Takttheile über ihre eigenthümliche Dauer an Geltung mehr erhalten, wird den folgenden, (in einigen Fällen auch den vorhergehenden) entzogen. In besondern affektvollen Stellen, wird auch öfters erst in dem folgenden Takte das Gleichgewicht der Taktbewegung wieder hergestellt.

Drittens: die Stellen welche eilend (a) und zögernd (b) vorgetragen werden.

Allegro. **accelerando il Tempo.**

(a) 
ge-schwin-de fort, fort, fort, fort, fort, ge-schwin-de fort, fort, fort, fort, fort, ge-schwin-de etc.

Allegro. **ritardando il Tempo.**

(b) 
wir müs-sen schei-den. Le-be wohl! le-be wohl!

Viertens: die Verlegung der Sylben und Wörter unter andre Noten. Z. E.

 **anstatt:** 
All-mächtig - ge Göt-ter!

oder:  **anstatt:** 
All-mächtig - ge Göt-ter!

Fünftens: Das Verrücken oder Verzögern (a) und Vorausnehmen (b) einiger Taktglieder:

(a)  (b)  **anstatt:** 

Zu den Nüancen sind noch die Abwechselungen durch Schleifen und Stossen zu rechnen.

Wie man eine Melodie nüanziren und mit Zusätzen verzieren kann, ist aus dem folgenden Beyspiel No. 1. zu ersehen. Wie vielen Veränderungen eine einzige Melodie unterworfen ist, beweist das Exempel No. 2.

No. 1.

Moderato.

Du gabst mir Ew - ger die - ses Le - ben nicht für den Au - gen-blick der

Du gabst mir Ew - ger die - ses Le - ben nicht für den Au - gen - blick der

Zeit: Nein! was du mir da-von ge - ge - ben, gabst du mir für die E - wig-

Zeit: Nein! was du mir da-von ge - ge - ben, gabst du mir für die E - wig-

Sotto voce.

keit. Hier, hier ist al-lein der Prü - fungs-ort: Be-stra-fung, Be-loh - nung, Be-stra - fung

keit. Hier, hier ist al-lein der Prü - fungs-ort: Be-stra-fung, Be-loh - nung, Be-stra - fung

und Be-loh - nung dort! dort, dort Be-loh - nung, Be-stra - fung dort.

und Be-loh - nung dort! dort, dort, Be-loh - nung, Be - stra - fung dort.

Andantino.

No. 2.

Mich flie - hen al - le Freuden ich sterb' für

Veränderung 1. Mich etc.

Veränderung 2. Mich etc.

Veränderung 3. Mich etc.

Veränderung 4. Mich etc.

Veränderung 5. Mich etc.

Veränderung 6.

Un - ge - duld; an al - len mei - nen Lei - den ist

blos die Lie - be schuld, sie quält und plagt mich im-mer-hin

ich weiss vor Angst nicht mehr wohin, wer hät - te das ge - dacht? Die

Lie - be ach! die Lie-be, hat mich so weit ge - bracht, wer

hät - te das ge - dacht?

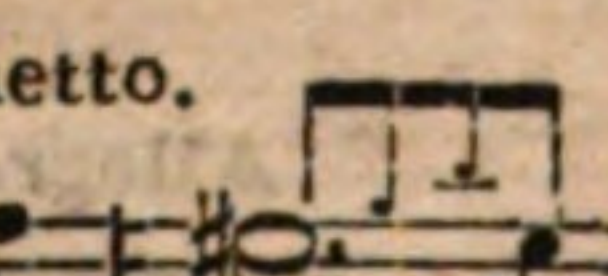
Von den Fermaten.

Die Fermaten sind Aufhaltungen von beliebiger Dauer, welche mit diesen Zeichen (◡) angedeutet werden. Wie lange man bei den Noten, die mit denselben versehen sind, über die bestimmte Geltung verweilen müsse, lässt sich im allgemeinen nicht genau bestimmen, sondern man muss aus den zufälligen Umständen, die diese Fermate erzeugt haben, das längere und kürzere Verweilen jedesmal zu entdecken suchen.

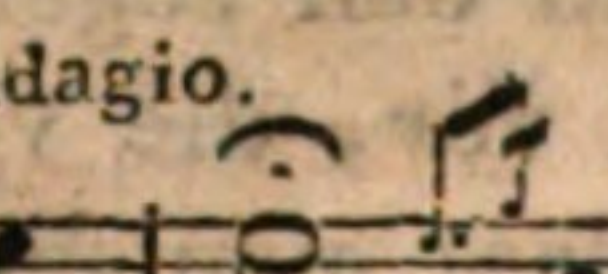
Die Fermaten werden gebraucht, um Ausrufungen, Verwunderungen u. d. g. auszudrücken, den Ausdruck starker Leidenschaften zu bekräftigen, bedeutende Wörter auszuheben u. s. w.

Die Fermaten werden entweder verziert, oder man trägt sie ohne irgend eine wesentliche oder willkürliche Manier ganz simpel vor. Bei den Verzierungen hat man die mehr oder mindere Bedeutung des Wortes in Betrachtung zu ziehen: ferner hat man zu beobachten, dass die Verzierungen dem Inhalte des Textes und dem Charakter des Tonstücks im Ganzen angemessen, nicht zu lang sind, und sich auf die unterliegende Harmonie gründen.

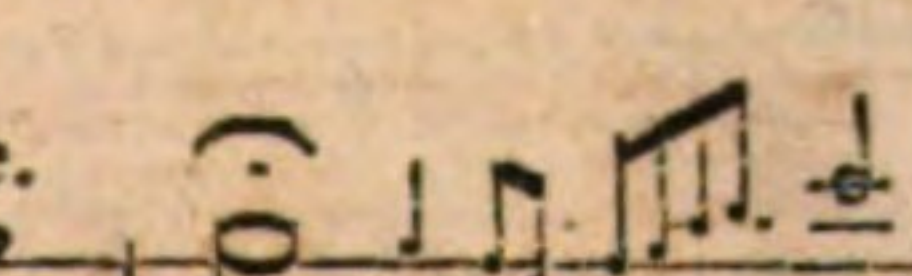
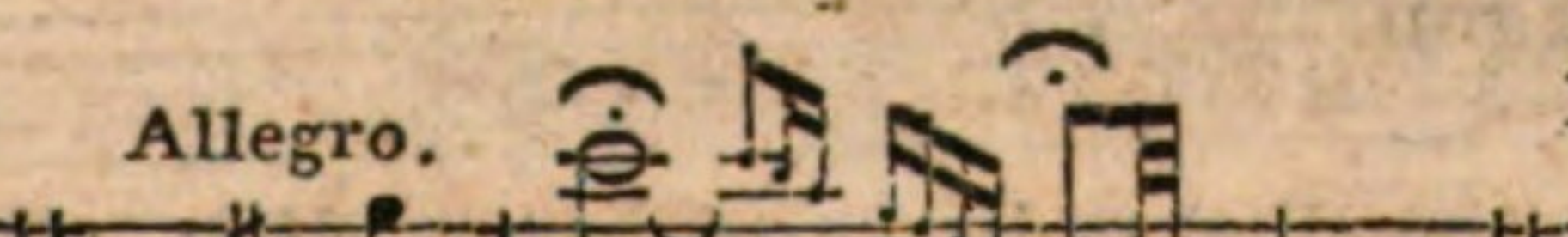
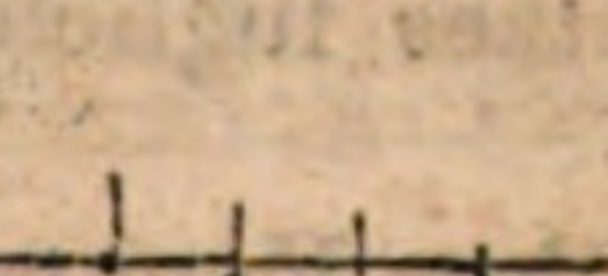
Hier folgen einige Fermaten mit ihren Verschiedenheiten.

Adagio.  Larghetto. 

ich klag' es dir! ich klag' es dir! ich klag' es dir! ver - trau' dich mir!

Andante.  Allegro.  Poco Adagio. 

ver - trau' dich mir! ver - trau' dich mir! sey stand - haft!

Andante.  Allegro.  Larghetto. 

sey stand - haft! sey stand - haft! ich fol - ge dir!

Andante. Allegro. Adagio.



ich fol - ge dir! ich fol - ge dir! mich reizt nichts auf der Welt.

Allegro. Moderato. Allegro assai.



mich reizt nichts auf der Welt. sey mir ge - grüßet! die Ra - che!

Tritt nach der Fermate unmittelbar eine fremde Modulation ein, so findet niemals eine Verzierung statt, damit der Modulation ihre frappante Wirkung nicht geraubt werde, worauf der Effect berechnet ist. Gemeinlich steht in diesen Fällen der Ruhepunkt auf der Pause, wo ohnedem keine Verzierung erlaubt ist. Z. E.

Allegro.



hart sind des Schicksals Schlä - ge! stand - haft mu - thig etc.

In den sogenannten Rondo's, welche jetzt sehr häufig erscheinen, kommen öfters Fermaten vor, die von einigen auch Uebergänge genannt werden. Bei diesen ist zu beobachten, dass man die Nebentonart, in welche der Componist ausgewichen ist, in den Hauptsatz oder das Thema geschickt wieder einleite, und nicht ein Intervall berühre, welches die Haupttonart nicht fühlen lässt, oder welches wohl gar noch weiter von ihr entfernt. Oefters sind bei dergleichen Uebergängen die Verzierungen von dem Componisten selbst vorgeschrieben. Ist dies aber nicht der Fall, und man will sich nicht mit dem Aushalten des Tones, worauf der Ruhepunkt stehet, begnügen, so muss die Verzierung oder Einleitung so beschaffen seyn, dass die erste Note vom Hauptsatze in der Oberstimme nach den Regeln des reinen Satzes füglich eintreten kann.

Ohne Kenntnisse vom Generalbasse ist es nicht möglich, allen Verstößen wider diese Regel zu entgehen; die Lehre vom Generalbasse ist zu viel umfassend, als dass sie hier könnte abgehandelt werden und ein angehender Sänger, dem es an den hierzu erforderlichen Kenntnissen gebricht, muss sich bloss mit der Ansicht einiger Exempel begnügen. Die bei A. sind fehlerfrei und die bei B. fehlerhaft.

A.

Andantino. *Andante.*

Ge-rech-tig-keit etc. Ge-rech-tig-keit etc.

Allegro.

Ge-rech-tig-keit etc.

Allegro. *ritard.*

Ge-rech-tig-keit etc.

Allegro.

Ge-rech-tig-keit etc.

Larghetto.

Was ist — der Tod? O lass etc.

Andantino.

das glaub — — ich kaun — — Nur du al-lein etc.

Anmerkung. Bei diesen Fermaten oder Uebergängen ist zu merken, dass man auf dem Haupttone so lange verweilen müsse, bis die begleitende Harmonie von den Instrumenten gänzlich verloschen ist; widrigenfalls entstehen durch die mancherlei Intervalle, welche nicht in die Harmonie gehören, unangenehme Härten.

Es ist keinesweges nöthig, dass die Noten nach ihrer Geltung vorgetragen werden. Eilen, Zögern und überhaupt jede Nüanz findet bei den Verzierungen statt, die sich nicht mit Noten oder Zeichen andeuten lässt.

Von den Verschiedenheiten der Stimmen verdient noch angemerkt zu werden, dass, je tiefer die Stimme ist, je weniger Noten oder Figuren bei den Verzierungen statt finden.

B.

No. 1. Andantino.

Be-stän-dig - keit! - lass mich

No. 2. Andante.

Be-stän-dig - keit! - lass mich

No. 3. Allegro.

Be-stän-dig - keit! - lass mich

No. 4. Largo.

Be-stän-dig seyn - lass mich

No. 5. Larghetto.

In E - wig - keit! - Ein - sam

No. 6. Andantino.

der Hei - lig - keit! - Lass mir den Trost

Die Einleitung bei No. 1. ist fehlerhaft, indem die kleine Septime b vom c Akkord mit dem folgenden Tone nicht aufgelöst werden kann. Wäre die erste Note des Hauptsatzes a, so wäre die Einleitung richtig; da aber der Ruhepunkt auf demselben Tone liegt, womit in der Melodie der Hauptsatz wieder anfängt, so kann die kleine Septime nicht der letzte Ton von der Verzierung seyn; denn diese lässt hier die Terz des folgenden Akkords, nicht aber die Quinte fühlen *).

Die Verzierung von No. 2. ist noch fehlerhafter, indem die Einleitung gar nicht nach F dur geschieht; auf diese Verzierung, die überdiess nicht sehr geschmackvoll ist, kann kein anderer Akkord folgen, als der schon liegt, nemlich der C dur Akkord.

Bei No. 3. ist die Verzierung zwar nicht geschmacklos, übrigens aber aus eben demselben Grunde wie bei No. 2. verwerflich **).

Bei No. 4. sind alle Regeln verletzt: Erstens ist die Verzierung zu dem langsam Tempo zu munter und zu geräuschvoll: zweitens ist das Wörtchen seyn zu unbedeutend, eine Menge Noten darauf zu legen; drittens wird der f-moll Akkord gänzlich entfernt; überdiess lässt die letzte Note h noch einen besondern Anschlag des g-dur Akkords erwarten.

Bei No. 5. gründet sich die Verzierung des ersten Ruhepunkts nicht auf die unterliegende Harmonie: ferner ist die letzte Note der zweiten Verzierung der Leitton von e und aus dem Grunde falsch, dass die erste Note in der Oberstimme nicht e sondern gis ist.

*) Schliesst der Nebensatz in der Oberdominante und fängt die Melodie des Hauptsatzes in der Quinte an, so wie hier, so muss man mit den Verzierungen behutsam verfahren; will man nicht den Ton nach diesem Zeichen $\diamond$ bloss aushalten, so ist das sicherste, die Verzierung so einzurichten, dass die letzte Note davon die nemliche als die Hauptnote ist. Z. E.

Be-stän-dig-keit — — — lass mich oder: Be-stän-dig-keit — — — etc.

**) Da bei dieser Fermate die Modulation nach B dur geht und sich unter den mit A bezeichneten keine findet, nach der man in diesem Falle einen Maasstab nehmen könnte, so folgen hier zwei Exempel, woraus zu ersehen ist, wie man am schicklichsten nach B dur einleiten könne:

Adagio.

Be-stän-dig-keit — — — lass mich

Allegro.

Be-stän-dig-keit — — — lass mich

Bei No. 6. gründet sich die erste Verzierung ebenfalls nicht auf die unterliegende Harmonie und die zweite Verzierung leitet nicht nach G- sondern nach C dur.

V o n d e n C a d e n z e n .

Das Wort Cadenz nimmt seinen Ursprung von dem lateinischen Worte *cadere* (fallen), und wird in der Musik gebraucht einen Schluss damit anzudeuten.

In der Musik giebt es vielerlei Schlüsse, von denen zu reden aber hier der Ort nicht ist, indem sie grösstentheils in die Lehre von der Setzkunst gehören.

Die Schlüsse, welche kurz vor dem Ende einer Solo - Parthie gesetzt, mit mehr oder weniger Verzierungen ausgeschmückt und mit einem Triller geendigt werden, sind es, die hier erwähnt werden müssen; diese Schlüsse werden jetzt ausschliesslich Cadenzen genannt *).

*) Von der Entstehung dieser Cadenzen sagt Hr. Agricola in seinen Anmerkungen über Tosi's Anleitung zur Singekunst folgendes: „In den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse nur so ausgeführt, wie sie dem Takte gemäss geschrieben werden; auf der mittelsten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen, wenn nemlich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an, den letzten Takt langsamer zu singen und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltungen durch allerhand willkührliche Passagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz was nur für Figuren auszuführen den Stimmen möglich sind, auszusmücken.“ Nach und nach sind endlich diese Cadenzen entstanden, die man oft zu hören Gelegenheit hat und womit so manches Unwesen getrieben wird.

Es ist unter den Verfolgern und Vertheidigern dieser Cadenzen mancher Streit entstanden; die Meinung der Theoretiker stimmt aber so ziemlich überein: Sulzer verwirft sie, Tosi spottet darüber, Türk erklärt sich wider sie und Hiller ist mehr ihr Gegner als ihr Freund.

Den Nutzen oder den Zweck dieser Cadenzen einzusehen, vermag ich nicht; Türk erklärt sich in seiner reiflich überdachten und gründlich abgehandelten Klavierschule Seite 310. folgendermassen über

sie: „Die Cadenz soll unter andern, vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, auf das lebhafteste verstärken und die wichtigern Theile des Ganzen gleichsam in einem Abrisse oder äusserst gedrängten Auszuge darstellen.“ Er fügte aber hinzu: „wenn ich nicht sehr irre.“ Wahrscheinlich fühlte er, dass es für einen Ausüben ein gewagtes und gefährliches Unternehmen sey, die wichtigern Theile des Ganzen ohne Akkompagnement auf einem einzigen Instrumente so vorzutragen, dass dadurch der Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, auf das lebhafteste verstärkt werde. Der Eindruck dürfte unter diesen Umständen vielleicht verwischt, aber wohl schwerlich auf das lebhafteste verstärkt werden. Auf einem Klavier wäre dieses, vermöge der vollen Harmonie noch eher möglich, als mit einer menschlichen Stimme oder auf jedem andern Instrumente, welches nur einen, höchstens zwei Töne zugleich angeben kann.

Dank sei es dem Genius unserer besseren Gesangs-Componisten, dass er uns die Cadenzen in ihren Werken vermissen lässt. Von einer solchen Cadenz, wie z. B. in Mozarts Entführung, bei der Arie: Martern aller Arten etc. kann man wohl sagen, dass sie den Eindruck auf das lebhafteste verstärkt und die wichtigern Theile des Ganzen in einem Abrisse, oder gedrängten Auszuge darstellt. Dergleichen Cadenzen sind zweckmässig;

Es giebt ein, zwei und mehrstimmige Cadenzen, bei denen folgendes zu merken ist: Die einstimmigen sowohl wie die mehrstimmigen Cadenzen müssen dem Charakter des Tonstücks angemessen seyn. Bei einem traurigen rührenden Adagio müssen die Verzierungen aus langsamen tiefen Tönen und gebundenen Figuren bestehen; auch können chromatische Intervallen und Dissonanzen eingemischt werden. Hingegen verträgt eine Cadenz in einem Allegro, worinnen Freude, Vergnügen u. d. g. herrscht, besonders wenn es ein Bravour-Allegro ist, geschwinde Coloraturen, hohe Töne, und aus etwas langen Noten bestehende Sprünge, nachdem dergleichen in dem Gesangstücke mehr oder weniger vorkommen. Der Sänger hat sich aber bei der Cadenz, besonders in einem Adagio so kurz als möglich zu fassen; deshalb ist ihm zu rathen, sich nicht allzuweit von der Haupttonart der Arie zu entfernen, in welcher die Cadenz mehrentheils ihren Sitz hat.

Die Bewegung des Tonstücks kann zwar mitunter beibehalten werden, doch muss man sich nicht genau an den Takt binden, damit die Verzierung der Cadenz mehr einer Fantasie als einem regelmässigen Tonstücke gleiche.

Hat ein Sänger nicht die Erfindungskraft die Cadenz aus dem Stegreife vorzutragen, so muss er sich die Gedanken und Bestandtheile hierzu, vorher entwerfen oder aufschreiben. In diesem Falle aber muss sie nichts steifes haben, und mit Leichtigkeit und Ungezwungenheit vorgetragen werden, damit es scheine, als wäre sie erst in demselben Augenblicke erfunden worden. Eine Sylbe mit einem hellen Vocale, vorzüglich mit einem a ist die bequemste zu den Verzierungen der Cadenz. Einem Sänger ist erlaubt, die Textesworte zu verwerfen und zu versetzen, damit die Verzierung auf einem zum Gesange bequemen Vocale gemacht werde. Ein guter Componist pflegt das wohl von selbst so einzurichten; ganz anders verhält es sich aber mit den Texten, die mit Beibehaltung der Originalmusik in eine andere Sprache übersetzt sind.

Die Note mit dem Ruhepunkte muss so lange ausgehalten werden, bis das Akkompagnement gänzlich schweigt. Damit aber die Brust nicht vom Athem erschöpft werde, so ist es nöthig, dass man so lange schweige, bis die Instrumentisten im Begriff sind inne zu halten. Alsdann muss aber der haltende Ton nicht mit einem mahle, sondern nach und nach seine Stärke bekommen, damit der verzögerte Eintritt der Singstimme nicht zu merklich werde.

von den andern sehe ich aber weiter keinen Zweck, als dass der Sänger Gelegenheit hat, einen langen und schönen Triller hören zu lassen; dieses ist aber ein elender Zweck, den ein guter Componist bei Verrfertigung einer Arie mit einer Cadenz nie haben kann.

Ich wünschte, dass in Gesangsstücken keine andern, als die für mehrere concertirende Instrumente vom Componisten selbst ausgearbeiteten Cadenzen anzutreffen wären; ich würde dann des unangenehmen Geschäfts überhoben seyn, von den gewöhn-

Schuberts Singschule.

lichen Cadenzen, die dem Sänger auszuführen überlassen sind, zu handeln. Meinetwegen möchten die Instrumentisten alle ihre Künste und Geschicklichkeiten nach der Reihe her cadenziren, was ginge das mich an? ich schreibe für Sänger, und denen wenigstens wäre diese Gelegenheit, eine Thorheit zu begehen, benommen. Da sich aber doch hin und wieder in Gesangsstücken eine oder die andere wie eine seltsame Erscheinung in der Natur blicken lässt, so bin schon genöthigt, etwas davon zu sagen.

Die zweistimmigen oder Doppel-Cadenzen, müssen schlechterdings vorher aufgeschrieben werden, und eine vorherige Uebung oder Verabredung über den Vortrag ist äusserst nöthig. Bei den Doppel-Cadenzen ist eine abgemessene Bewegung eher zu beobachten als bei den einfachen; theilweise kann zwar die Bewegung langsamer und geschwinder genommen werden, nur muss das Abweichen vom Takte in beiden Stimmen genau zusammen treffen; auch darf eine Stimme nicht etwas unternehmen, was der Natur der andern zuwider ist. Das Anschwellen und allmähliche Abnehmen eines langen Tones in beiden Stimmen zugleich, ist bei Doppel-Cadenzen von imposanter Wirkung; nur schade, dass dieses nicht auf allen Instrumenten gleich practicabel ist*). Umwendungen, Nachahmungen, Bindungen und dergleichen harmonische Künste können hier angebracht werden.

Weil die Verzierungen der Doppel-Cadenzen von längerer Dauer seyn können, als die der einfachen, so können fremde Tonarten berührt, auch können bedeutende Gedanken oder Hauptpassagen von dem Tonstücke in die Verzierungen der Cadenzen verwebt werden. Ferner kann eine Stimme zuletzt noch eine Passagie anbringen, während die andere den Triller hören lässt; hiermit können beide Stimmen abwechseln, zuletzt aber müssen sie die Cadenz mit den Trillern auf den vorgeschriebenen Noten endigen.

Die Doppel-Cadenzen müssen des egal und präzisen Vortrags halber gut einstudiert werden, damit beide Stimmen nur eine zu seyn, und aus einem übereinstimmenden Gefühle oder aus einer Seele zu entspringen scheinen.

Dass zu der Verfertigung einer zweistimmigen Cadenz mehr harmonische Kenntnisse erfordert werden, als zu einer einstimmigen, ist leicht einzusehen. Denen die Geschicklichkeit fehlt eine solche Cadenz zu verfertigen, die Geschmack, Einsicht in den Charakter des Tonstücks und harmonische Kenntnisse verräth, ist zu rathen, die Note worauf der Ruhepunkt steht, mit einem verstärkenden und abnehmenden Tone zu verschönern, und alsdann den Triller folgen zu lassen. Dasselbe gilt von jeder Cadenz sie mag ein- zwei- oder mehrstimmig seyn.

Eine schöne zweckmässige harmonische Modulation mit langen aushaltenden Noten in allen Stimmen zugleich, ist bei den drei- und mehrstimmigen Cadenzen von der grössten Wirkung, wenn nemlich das Tonstück diese Art Cadenz verträgt und die Stimmen grösstentheils Singstimmen oder mehr Blas- als Saiteninstrumente sind.

Da die mehrstimmigen Cadenzen vom Componisten grösstentheils selbst vorgeschrieben werden, so werde ich den angehenden Sänger nur mit einfachen, doppel- und dreifachen Cadenzen bekannt machen. (S. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 7.)

*) Zwei Singstimmen oder auch eine Singstimme und eine Oboe oder Clarinette eignen sich vorzüglich hierzu; überhaupt jedes Blasinstrument kann den Ton in grössern Grade anschwellen lassen, als ein Saiteninstrument.

Anmerkung. No. 1. ist allen Stimmen angemessen, nicht so No. 2 und 3. Diese beiden Nummern sind nur noch für die Tenorstimme, nicht aber für die Bassstimme brauchbar. Die übrigen Nummern sind nur ganz allein einer Discantstimme angemessen. Deshalb finden sich auf der mit + bezeichneten Tabelle Abänderungen für die Tenorstimme; auf der mit ++ bezeichneten, sind für die Bassstimme Umänderungen zu finden.

No. 1.

Largo.

Largo.

des Gra - - - bes Nacht.

The image shows a musical score for a piece titled 'Des Gra-bes Nacht.' The tempo is marked 'Largo.' The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The melody consists of several measures, including a half note, a quarter note, and a half note with a fermata. The lyrics 'des Gra - - - bes Nacht.' are written below the staff. There are some markings above the staff, including a 'tr' (trill) and a '7' (seventh). The paper is aged and yellowed.

No. 2.

Adagio.

Adagio.

A - - - - - men!

No. 3.

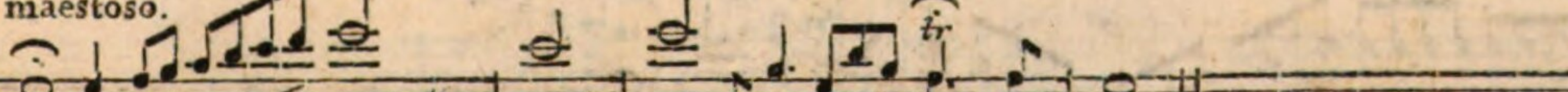
Larghetto.

Ma je - stät.

No. 4.

Allegro maestoso.

Allegro maestoso.



Er - ha - ben - heit,

No. 5.

Allegro.

Mir ver - trau' — — — — — dich ganz — al - lein.

No. 6.

Allegro.

das Heil — — — — —

— — — — — der Welt,

No. 7.

Allegro assai.

des To - des Ra — — — — —

— — — — — che.

Doppel-Kadenz für eine Diskantstimme und eine Clarinette.

Allegro.

Sopran.

er-häbne Ma

Clarinette in B.

senza tempo.

cresc.

Andante.

ritard.

a tempo.

stätt.

Doppel-Kadenz für eine Tenorstimme und einen Fagott.

Andante.

Tenore.

Va

Fagotto.

accelerando.

Tempo primo.

ter - land,

Dreifache Kadenz für zwei Waldhörner und eine Bassstimme.

Larghetto.

Corno I. in E.

Corno II. in E.

Basso.

der Hei - land, der Hei - land, der Hei - land, der Hei - land der Welt.

p *p* *p* *mf* *f*

tr *tr*

†
anstatt No. 4.

Allegro maestoso.

Er - ha - ben - heit.

tr

b7 *4* *8*

anstatt No. 5.

Allegro.

mir ver - trau' - dich ganz al - lein.

tr

7 *4* *8*

anstatt No. 6.

Allegro.

das Heil - der Welt.

tr

b7 *4* *8*

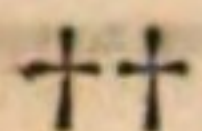
anstatt No. 7.

Allegro assai.

des To-des Ra - che!

tr

7 *4* *8*



Adagio.

anstatt No. 2.

men.

Larghetto.

anstatt No. 3.

Ma je - stät.

Allegro maestoso.

anstatt No. 4.

Er - ha ben - heit.

Allegro.

anstatt No. 5.

Mir ver - trau' dich ganz al - lein.

Allegro.

anstatt No. 6.

das Heil der Welt.

Allegro assai.

anstatt No. 7.

des To-des Ra che.

DRITTER THEIL.

L e h r e v o m V o r t r a g e.

V o r e r i n n e r u n g.

Der Vortrag ist ohnstreitig der wichtigste und schwierigste Theil in der praktischen Musik, deshalb habe ich dieser Lehre einen besondern Theil gewidmet.

Obgleich diese Materie so weitläufig ist, dass von ihr ein eigenes nicht kleines Buch geschrieben werden könnte, so ist doch alles, was sich hierüber mit Worten sagen lässt, so unzureichend und so wenig belehrend, dass nur derjenige von einer solchen Abhandlung Nutzen schöpfen kann, dem die Natur die wahre Quelle des Ausdrucks und guten Vortrags nemlich: das Gefühl in die Seele gelegt, und der dies Gefühl durch die Hülfsmittel der Kunst schon einigermaassen ausgebildet hat.

Zum guten Vortrage wird ausser einer schönen Stimme, gänzlicher Taktfestigkeit und Fertigkeit in Ausübung der Theile die sich mechanisch erlernen lassen, (wovon schon das nöthige abgehandelt worden ist,) noch erfordert, erstens; Deklamatorische Kenntnisse*), zweitens: Deutlichkeit in der Ausübung, drittens: Ausdruck.

Kenntnisse von der Deklamation sind erforderlich, indem die Textesworte das Fundament sind, worauf sich der Vortrag der Musik in Gesangstücken gründet. Deutlichkeit in der Ausführung ist nächst der deklamatorischen Kenntniss die erste Requisite des guten Vortrags. Der Ausdruck als das wichtigste und unentbehrlichste Erforderniss des guten Vortrags, giebt dem Tonstücke erst seine eigenthümliche Kraft, Bedeutung und Wirkung.

*) Es ist keinesweges nöthig, dass man um gut die nöthigen theoretischen Kenntnisse von der Deklamation hat, und in seiner Seele deklamiren zu singen ein praktischer Declamator seyn müsse; für einen Sänger ist es hinreichend, wenn er nur kann.

V o n d e r D e k l a m a t i o n .

Die Kunst zu deklamiren besteht erstens: in der Deutlichkeit des Vortrags der Worte, zweitens: in einem dem Inhalte des Textes gemässen Ausdrucke*).

Jedes mehrsyllbige Wort hat einen Accent, welches der grammatische Accent

o — o o — o o o o —

genannt wird, z. E. Genugthuung, Frölichkeit, Philosophie. Diese Accente haben ihre verschiedenen Stellen, wie aus den drei angeführten Wörtern zu sehen ist. Sie machen die Rede wohlklingend und können in der Musik mit den Haupttönen eines Akkords verglichen werden, welche sich durch ihren Nachdruck und Fühlbarkeit von den durchgehenden Tönen unterscheiden. Werden mehrere Wörter zusammengesetzt, so müssen sie durch die Unterscheidungszeichen (, ; : ! ? .) von einander abgesondert werden. Diese Absonderung ist unter der Benennung Interpunktion bekannt, welche darinnen besteht, dass die Worte eines Satzes und die Einschnitte einer Periode in einem unzertrennlichen Zusammenhange vorge-
tragen werden, damit der Text verständlich werde und den richtigen Sinn bekomme. Mit einem Komma oder Semicolon ist noch keine Proposition zu Ende, und jedermann fühlt, dass noch etwas darauf folgen müsse. Das Kolon deutet an, dass die Proposition zur Hälfte geendigt sey. Beim Fragezeichen erhebt sich die Stimme des Redners; das Ausrufungszeichen erfordert einen erhöhten und zugleich verstärkenden Ton, und der Punkt ist der förmliche Schluss einer Periode.

Den Unterschied der Interpunktionszeichen muss ein Sänger genau wissen; ausserdem ist er nicht einmal vermögend den Text verständlich zu lesen. Die Schwierigkeiten der Interpunktion sind für einen Sänger, der der Sprache mächtig ist, wohl noch zu bekämpfen; obgleich die Unterscheidungszeichen bei weitem nicht alle hinreichen, die Ruhepunkte bestimmt auszudrücken, wodurch der Zuhörer in den Stand gesetzt wird, den Sinn des Textes ohne weitere Anstrengung und überspannte Aufmerksamkeit zu vernehmen**). Mit der zweiten Eigenschaft der Deklamation, nemlich mit einem dem Sinne des Textes gemässen Ausdrucke oder mit dem oratorischen und pathetischen Accente möchte es aber mehr Schwierigkeit haben.

Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn nicht gewisse Worte oder einzelne Sätze mit einer Leichtigkeit, oder mit einem angemessenen Grade der Flüchtigkeit und Schnelligkeit, andere hingegen etwas schwerer und langsamer, einige mit steigender, andere mit fallender Stimme, einige kaum merklich, andere mit Nachdruck und fühlbaren Abfällen vorgetragen werden.

Jede Leidenschaft und jede Gemüthslage kann durch Ton und Bewegung geschildert werden. In der Accentuation gewisser Worte, in der Höhe und Tiefe des Tons, und in

*) Es versteht sich von selbst, dass man um gut deklamiren zu können, erst den Sinn der Textesworte genau verstanden haben müsse.

**) Dass die Interpunktion in der Musik so gut wie in der Rede statt findet, ist schon im zweiten Kapitel des zweiten Theiles gesagt.

dem Verweilen auf einigen, und flüchtigem Hinstreifen auf andern Redesätzen liegt öfters mehr Kraft, als in dem Sinne der Worte an sich selbst.

Den Ton der Stimme und die Bewegung genau zu treffen, oder sich richtig zu denken, womit gerade die in dem Sinne des Textes liegende Empfindung und Leidenschaft ausgedrückt wird, ist eine schwierige Sache, und kann nur durch Aufmerksamkeit auf die Natursprache mannigfaltiger Gefühle erlernt werden.

Ein angehender Sänger muss jede Gelegenheit benutzen, wo er leidenschaftliche Menschen sprechen hört, um seine Kenntnisse zu bereichern. Durch eine fleissige und aufmerksame Beobachtung guter Schauspieler kann er sich ebenfalls deklamatorische Kenntnisse verschaffen, wenn er nemlich mit Geschmacke, (mit gesunder Vernunft) mit richtigem Gefühle vom Schicklichen und Unschicklichen so weit ausgerüstet ist, dass er einen guten Schauspieler von einem schlechten zu unterscheiden weiss. Ferner muss er das Natürliche und das Künstliche von dem Natürlichen mit der Kunst verbundenen und durch sie veredelten zu unterscheiden wissen.

Es giebt eine grosse Menge Schauspieler, die die Kunst von der Natur und die Natur von der Kunst gänzlich absondern. Natur und Kunst müssen Hand in Hand gehen; sich nicht einander verdrängen*), sondern wechselseitig unterstützen, und sich in ein Ganzes (die Schönheit) innigst vereinigen.

Der Ton und die Bewegung der Stimme können zwar nachdrücklich, wahr und dem Sinne der Textesworte angemessen seyn; demohngeachtet können sie doch etwas unanständiges, rohes, übertriebenes und ungesittetes mit sich führen, was dem feinen Geschmacke anstössig und der Kunst zuwider ist. Ein feines Gefühl vom Schicklichen und Unschicklichen, ein gewisser Anstand und eine gewisse Mässigung der Leidenschaften müssen den Künstler unaufhörlich begleiten. Freude wirkt bei einem beschränkten oder kindischen Charakter ganz anders, als bei einem gebildeten, gesetzten, ernsthaften Menschen, und kann folglich nicht überall mit einerlei Ton und Bewegung ausgedrückt werden. Bei einem gesitteten Menschen ist der leidenschaftliche Ton weit gemässiger und weniger auffallend als bei einem ungesitteten. Ein wohlerzogener Mensch wird auch in gemeinen Ausdrücken noch eine gewisse Feinheit beobachten, indess der rohe unkultivirte seine Leidenschaft ohne Mässigung, grob und roh darstellt. So kann zwar der Ton und die Bewegung richtig, d. i. der Natur gemäss — aber dennoch dem guten Geschmacke und der Kunst zuwider seyn.

Ich fordere also überhaupt von dem Sänger, dass er mit der Kunst richtig und gut zu deklamiren bekannt seyn, und so den Text, den er singen will, mit seinem richtigen Redeaussdruck sich wenigstens vorzustellen, im Stande seyn müsse. Aber ich kann hier keine Anweisung zur Kunst des Deklamirens geben, sondern es nur dem Sänger zur Pflicht machen, sie anderswo aufzusuchen. Ich kann ihm ausser dem Studium guter Bücher, die diese Materie behandeln, dazu nichts angelegentlicher rathen, als

*) Diese Beobachtungen sind vorzüglich dem Theatersänger nothwendig.

1) dass er gute Schauspieler fleissig höre, auf ihre Deklamation genau acht gebe, und sie vor sich nachahme.

2) Dass er fleissig die Werke der bessern Dichter lese, und sich übe, diejenigen Verse, die er ganz verstanden, und besonders lebhaft empfunden hat, mit ihrem richtigen, passenden Ton und Accenten sich zu denken, und laut zu rezitiren.

Diese Redeaccente die im Texte liegen, müssen in der Musik durch Verstärken oder Schwächen des Tones, durch Verlängern oder Verkürzen der Takttheile, durch Eilen oder Zögern, ferner: durch wesentliche Manieren und melismatische Verzierungen von dem Sänger fühlbar gemacht werden, wenn sie von dem Componisten in der Melodie nicht schon heraus gehoben, oder in der Begleitung und Harmonie nicht schon ausgedrückt sind.

Die Musik hat unendlich mehr oratorische und pathetische Accente, wodurch ein Wort oder eine Redensart herausgehoben, und vor andern modifizirt werden kann, als die Sprache; um so mehr Schwierigkeiten hat aber auch ein Sänger zu überwinden, wenn er sie richtig gebrauchen lernen will. Die verschiedenen Gradationen der Accente des Textes, mit dem Gesange zu verbinden, ohne weder gegen den Fluss der Melodie, noch gegen die Regeln der Harmonie anzustossen, ist wahrhaftig nur die Sache eines vollendeten Künstlers.

Hiervon soll späterhin gehandelt werden.

V o n d e r D e u t l i c h k e i t i n d e r A u s f ü h r u n g .

Zur Deutlichkeit des Vortrags gehört, dass man erstens, die richtige Bewegung eines Tonstücks treffe; zweitens, dass man jeden Ton rein, präcis und distinkt angebe; drittens dass man die einzelnen Taktglieder und Worte welche zusammen gehören, in einem unzertrennlichen Zusammenhange vortrage, und die Einschnitte aufs deutlichste und richtigste angebe.

Durch die Ueberschriften Adagio, Andante u. s. w. wird die Bewegung angedeutet, das heisst: es wird die kürzere oder längere Zeit bestimmt, die den einzelnen Takten oder dem Tonstücke im Ganzen zugemessen werden soll.

Jedes gute Gesangstück ist vom Componisten mit einem gewissen Charakter gezeichnet; das in ihm herrschende Gefühl ist entweder Freude oder Traurigkeit, Ernst oder Scherz, Zorn oder Sanftmuth u. d. g. je nachdem der Inhalt des Textes diesen oder jenen Character erfordert. Diese verschiedenen Leidenschaften drücken sich in der Natur durch verschiedene Bewegungen aus, indem sie Seele und Körper entweder mehr reizen und in Thätigkeit setzen, oder auch (wie die Traurigkeit) die natürliche Thätigkeit hindern, schwächen und unterdrücken. Dieses durch Leidenschaft erhöhte — oder verminderte Leben darzustellen, hat die Musik ein vollkommen passendes Hülfsmittel — Bewegung und Zeitmaass. Es ist demnach nicht gleichgültig, ob man eine geschwinde oder langsame Bewegung bei einem

Tonstücke wählt. Oftmahls wird der Charakter eines Tonstücks gänzlich entstellt, und die vortrefflichste Composition thut wenig oder gar keine Wirkung, wenn die richtige Bewegung verfehlt wird. Nicht zu gedenken, dass man durch eine falsche Bewegung der Deutlichkeit in der Ausführung ungemein schadet.

Obgleich in der Musik eine Menge italienischer Wörter angenommen sind, die den Grad der Geschwindigkeit eines Tonstücks bezeichnen sollen, so sind diese dennoch nicht hinreichend den herrschenden Charakter und die Bewegung jederzeit genau zu bestimmen. Die Ueberschriften sind gewissermaassen nur als ein Fingerzeig zu betrachten, und man darf keinesweges glauben, dass man die richtige Bewegung niemals verfehlen könne, wenn man nur die Bedeutung der italienischen Kunstwörter genau verstehe*). Die richtige Bewegung oder der Grad der Geschwindigkeit lässt sich durch keine Ueberschrift bestimmen, und kann nur aus der innern Beschaffenheit eines Tonstücks selbst ersehen werden. So darf zum Beispiel ein Allegro mit Sechszentheilen nicht so geschwind vorgetragen werden, als wenn die geschwindesten Passagien nur Triolen oder Achttheile sind. Ein Allegro im Kirchenstyle oder in einem Oratorium muss eine langsamere Bewegung haben, als ein Allegro im Theater- oder Kammerstyle. Ein Allegro, wobei der Text einen feierlichen Inhalt hat, und der Charakter der Musik erhaben und pathetisch ist, muss einen ernsthaften Gang haben, als ein Allegro mit einem freudigen Texte und einer tändelnden Musik. Ein gut gearbeitetes Allegro mit einer kräftigen vollen Harmonie muss langsamer vorgetragen werden als ein flüchtig geschriebenes Allegro mit einer seichten Harmonie. Bei einem Adagio in $\frac{3}{8}$ Takte werden die Achttheile langsamer vorgetragen, als die Achttheile in demselben Tempo im $\frac{3}{4}$ Takte.

Sogar die Verschiedenheit der Stimmen macht eine Abänderung in der Bewegung nothwendig, so muss z. B. ein Allegro mit Coloraturen für eine tiefe Stimme eine langsamere Bewegung haben, als eines dergleichen mit denselben Passagien für eine höhere.

Die Verschiedenheit der Schreibart (Manier) des Componisten und der Nationalgeschmack, machen ebenfalls eine geschwindere oder langsamere Bewegung nothwendig.

Oefters diktirt das Temperament dem Tonsetzer die Ueberschrift in die Feder, und ein anderer mit einem entgegengesetzten Temperamente findet diese Ueberschrift völlig unrichtig.

Oftmahls bleibt der Componist selbst nicht einem und demselben Tempo treu und fällt in den Fehler des Ausübenden, wenn er wider das angenommene Zeitmaass sündigt.

*) Einige Theoretiker, Sulzer z. B., behaupten sogar, dass niemand anders im Stande sey, den genauesten Grad der Bewegung zu treffen als der, welcher das Tonstück gesetzt hat. Dieses mag nun übertrieben seyn oder nicht, so findet man doch sehr häufig, dass verschiedene Orchester ein Ton-

stück in der Bewegung sehr verschieden vortragen.

Man findet sehr häufig, dass diejenigen das geschwinde Zeitmaass zu langsam und das langsame zu geschwind nehmen, die sich in der Musik selbst ohne Beihülfe eines Lehrers unterrichtet haben.

Dieses geschieht, wenn gleich nach den ersten Perioden dasselbe Tonstück eine andere Bewegung erfordert als der Anfang*).

Aus allem diesen folgt, dass man, um die Bewegung richtig zu treffen, erst den Text wohl durchlesen, den Sinn desselben genau verstehen, und Einsicht in den Charakter der Musik haben müsse. —

Ausser den gegebenen Winken will ich noch einige allgemeine Bemerkungen beifügen.

Ehe man zur Execution eines Tonstücks schreitet, überdenke man sich die Bewegung genau und zähle sich die einzelnen Taktglieder in Gedanken ab. — Viele haben die Gewohnheit, dass sie durch öfteres Ausführen dem Tonstücke die richtige Bewegung abzugewinnen suchen wollen; dies ist ein falsches Mittel. Obgleich man dadurch, vielleicht schon beim erstenmale entdeckt, dass man die richtige Bewegung verfehlt habe, so theilt sich doch, wenigstens für einige Zeit, die erste, falsche Bewegung dem Gefühle unwiderstehlich mit, und es ist bei der ersten oder zweiten Wiederholung unmöglich, in einer andern, obgleich richtigern Bewegung, das Tonstück zu Ende bringen.

Es geschieht auch öfter, dass bei den Vorübungen oder Hauptproben mit dem ganzen Orchester, die richtige Bewegung eines Gesangstücks nicht im geringsten verfehlt wird; gleichwohl kann bei der Aufführung ein kleiner Umstand eine falsche Bewegung bewirken. Derjenige Sänger, welcher darauf nicht vorbereitet ist, wird dadurch gänzlich ausser Stand gesetzt, sich in seiner Virtuosität zu zeigen; deshalb ist es von Nutzen, wenn man, nachdem das Gefühl für die richtige Bewegung befestigt ist, jedes Tonstück sowohl in einer geschwindern als auch in einer langsamern Bewegung gleich gut vorzutragen sich bemühet.

Der Sänger hat diese Regel mehr als jeder andere Instrumentist zu beherzigen. Der Solospieler auf einem Instrument kann das Tempo dem begleitenden Orchester mit seinem Instrumente angeben, nicht so der Sänger. Da die Gesangstücke gemeinhin mit einem Ritornell anfangen, so muss dieser gänzlich erwarten, ob der Orchesteranführer die richtige Bewegung treffe oder nicht. Der Sänger kann zwar bei den Proben und noch vor der Aufführung mit dem Musikdirektor über die Bewegung Rücksprache nehmen; gleichwohl können mehrere unvorhergesehene Fälle eintreten, dass der Musikdirektor bei dem besten Willen das Tempo vergreift. Der Sänger kann unter diesen Umständen weiter nichts thun, als sich in Geduld fassen, und in der angefangenen Bewegung sein Singestück zu Ende bringen**).

*) Dass dieses nur bei äusserst mittelmässigen das Markiren des Taktes nicht anständig, (auch Componisten der Fall ist, versteht sich von würden sich die Musikdirektoren dergleichen Uebelstände mit allem Rechte wohl verbitten); dem selbst.

***) Für einen Kirchen- oder Concertsänger ist Theatersänger ist es nicht möglich.

Es ist zwar für jeden Ripienisten eine allgemeine Regel, dem Solospieler oder Sänger bei dem Eintritte der Hauptstimme in der Bewegung zu folgen; aus obigen Bemerkungen aber erhellet, dass durch das Verändern des Zeitmaasses während der Execution nichts bewirkt wird; es entstehen wohl noch überdiess auffallende anstössige Unordnungen im Takte, welche das Gefühl des Zuhörers beleidigen. Wenn nur die Abweichung von der richtigen Bewegung nicht gar zu gross ist, so ist es das beste, wenn man sein Tonstück in der angefangenen Bewegung mit dem bestmöglichen Vortrage zu endigen sucht.

Das zweite Erforderniss der Deutlichkeit in der Ausführung, nemlich: jeden Ton rein, distinkt und präcis anzugeben, ist mehr die Sache einer mechanischen Uebung. Ausser dem was schon in den vorhergehenden Theilen darüber gelehrt worden ist, verdient noch angemerkt zu werden, dass man um jeden Ton präcis hören zu lassen und um der Deutlichkeit des Vortrags im geringsten nicht zu schaden, sich um das Lokale bekümmern müsse, wo man sich hören zu lassen hat.

Ein Tonstück kann bei aller Deutlichkeit von Seiten des Ausübers für den Zuhörer doch sehr undeutlich und unverständlich klingen, wenn sich das Lokale entweder von Natur oder durch Nebenumstände nicht für den Vortrag eines Musikstücks eignet.

Ein jeder Ort, der zur Aufführung bestimmt ist, sollte eigentlich nach akustischen Regeln erbaut seyn. Dass die wenigsten Baumeister auf den grössern oder geringern Klang der Stimmen und Instrumente und auf mehr oder weniger Deutlichkeit bei der Aufführung ganzer Musiken Rücksicht nehmen, oder vielleicht mit dem besten Willen und bei vollkommener Einsicht in die Lehren von der Akustick ihren Zweck verfehlen, beweisen viele Schauspielhäuser und Konzert-Säle.

Oftmals wird dem Klange der Stimmen und Instrumente und der Deutlichkeit des Vortrags durch Nebenumstände geschadet: dahin gehören z. B. Tapeten, Decken und andere Decorationen und Meubels, die auf Verstärkung oder Schwächung des Tons Einfluss haben können; oder es geschieht auch, wenn der zum Klange wohl geeignete Raum für die Anzahl Zuhörer zu gross, oder zu klein ist.

Auf alle diese Umstände hat der Sänger vorher Rücksicht zu nehmen. Die Kunst vermag freilich nicht alle Hindernisse der Deutlichkeit und des Wohlklangs vom Grunde aus zu heben, indess kann durch künstliche Hülfe von Seiten des Sängers viel gewonnen werden.

Bei den Hauptproben eines Singstücks oder auch während der jedesmahligen vorhergehenden Ouvertüre lassen sich hinreichende Untersuchungen anstellen, wodurch man die Eigenschaften eines Raums entdecken kann. Ist der Klang gedämpft, und verhallt er sehr leicht, so muss man die geschleiften Noten fest aneinander drängen und die Passagien nebst den Manieren, welche aus mehr als einer Note bestehen, weicher und gedehnter vortragen. Ist aber der Klang wiederhallend, so dass besonders die geschwinden Töne verworren klingen und ineinander fliessen, so muss man die Manieren, vorzüglich die Triller langsamer, und überhaupt alle aufeinander folgende geschwinde Töne runder, jeden Ton von dem andern abgesonderter als unter vorigen Umständen, vortragen. Von dem Texte ist zu mer-

ken, dass in diesem Fall die Consonanten, da diese überdem beim Singen nicht so hörbar werden als die Vocale, auf welchen die Töne der Musik eigentlich verweilen, viel schärfer ausgesprochen werden müssen, als gewöhnlich.

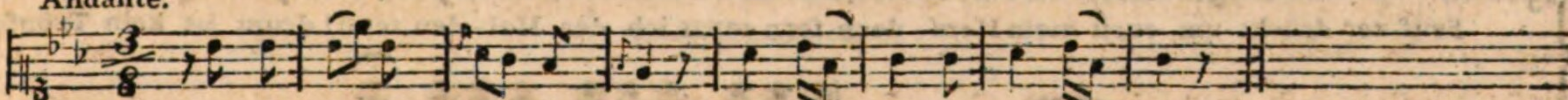
Von den tiefern Stimmen merke ich noch an, dass diese die aus geschwinden Noten bestehenden Manieren und vorzüglich die Triller im allgemeinen langsamer vorzutragen haben als die höhern, indem die kurzen Noten von den tiefen Stimmen sehr geschwind vorgetragen, undeutlich klingen, wie schon erinnert worden ist.

Die einzelnen Taktglieder und Worte, welche zusammen gehören, in einem unzertrennlichen Zusammenhange vorzutragen und die Einschnitte auf das deutlichste und richtigste zu markiren, ist das dritte Erforderniss der Deutlichkeit in der Ausführung.

Der Sänger hat in diesem Punkte viel vor jedem andern Instrumentisten voraus; denn er hat den Text, welcher ihm als der sicherste Wegweiser dient; indess der Instrumentist den Zusammenhang der Theile errathen muss. Auf der andern Seite hat aber auch der Sänger wieder mehr zu beobachten als der Instrumentist; denn er muss Untersuchungen anstellen, ob die Redetheilchen mit den Takttheilen in der Musik genau zusammen treffen und ob der Komponist die Einschnitte des Textes auch in der Musik beobachtet hat. Auch dann, wenn die Einschnitte des Textes mit denen in der Musik genau übereinstimmen, bleibt dem Sänger noch viel zu beobachten übrig.

Der Instrumentist würde nur einen Fehler begehen, wenn er folgende Stelle bei (a) wie bei (b) vorträge; der Sänger aber fehlt doppelt, denn er sündigt erstens, wider die Verbindung der Worte, zweitens, wider den Zusammenhang der Musik.

Andante.

(a)  gleich der Ro-se welk' ich hin, blass und trau-rig wie ich bin,

(b)  gleich der Ro-se welk' ich hin, blass und trau-rig wie ich bin,

Ogleich ein solcher Vortrag äusserst fehlerhaft ist und nur bei mangelhaftem Gefühl statt finden kann, so findet man doch dergleichen Verstösse auch zuweilen bei Sängern, die sich schon über das mittelmässige erheben. Es liegt bei solchen, die den Text verstehen und den Zusammenhang der Musik fühlen, vorausgesetzt, dass sie ein kurzer Athem nicht genirt *), nichts weiter, als Unachtsamkeit zum Grunde. Einem jeden der

*) Ueber das Athem nehmen zwischen den Worten und Noten, die nicht getrennt werden dürfen, ist bereits schon das nöthige anderswo erinnert worden.

Singekunst Beflissenen ist daher zu rathen, während der Execution eines Singestücks seine ganze Aufmerksamkeit auf diejenigen Worte und Noten zu richten, die nicht getrennt werden dürfen. Dasselbe ist auch von den Einschnitten zu beobachten.

Die Einschnitte müssen durch einen kleinen Ruhepunkt oder Abfall fühlbar gemacht werden, das heisst: die letzte Note einer Phrase muss etwas abgesetzt, kürzer als ihre Dauer ist und am Ende schwächer vorgetragen werden, als die erste Note der folgenden Phrase:

Langsam. (Zumsteeg.)

Leb wohl du Strom, so sanft und schön; du Frühlings-luft mit lindem Wehn; ihr Fluren von dem

Lenz geschmückt, ihr Sän-ger, die mich oft ent-zückt! Euch flieh' ich son-der Harm und Schmerz, kein

Seuf-zer drückt um euch mein Herz; doch fern muss ich der Hol-den seyn! drum ist kein Tröpfchen

Freu-de mein.

Bei diesem Exempel sind die Einschnitte mit dem Zeichen // angedeutet. Mit dem Ende der Noten, über welchen das Zeichen steht, ist jedesmal ein Einschnitt *).

*) Da sich das Markiren der Einschnitte ohn-möglich mit musikalischen Zeichen darstellen lässt, so muss man blos aus obiger Umschreibung den Vortrag zu errathen suchen.

Treffen die Einschnitte der Musik mit denen des Textes zusammen, so sind sie durch die Unterscheidungs-Zeichen der Rede (mit , ; : ! ? .) angedeutet; treffen sie aber nicht zusammen *), so sind sie in der Melodie schon schwerer zu entdecken, zumal in grossen phantasiereichen charaktervollen Tonstücken, wo verschiedene Einschnitte und mancherlei Gattungen von Phrasen vorkommen.

Vorausgesetzt, dass man die Einschnitte in der Musik jederzeit entdeckt, (welches blos die Sache des Gefühls ist,) so fragt sich, ob in dem Falle, dass die Einschnitte der Worte mit denen in der Melodie nicht zusammen treffen, die Einschnitte des Textes oder die der Musik markirt werden sollen. Um diese Frage zu beantworten entsteht wieder eine neue; nemlich: Ist die Musik oder der Text wichtiger? beruht alles auf der Verständlichkeit des Textes, oder ist der Text der Musik weit untergeordnet?

Durch die letzte Frage lässt sich die erste leicht beantworten. Herrscht nemlich der Componist mehr als der Dichter, so werden die Einschnitte der Musik markirt, prädominirt aber der Dichter, so müssen die Einschnitte der Worte fühlbar gemacht werden **).

Die Regel in dem letzten Falle ist aber nur anwendbar, wenn vom Componisten die Einschnitte in der Melodie nicht durch Pausen markirt sind. Sind die Worte, welche zusammen gehören, durch Pausen in der Melodie getrennt, und können die Einschnitte des Textes auf keinen Fall fühlbar gemacht werden, so bleibt dem Sänger weiter nichts übrig, als die Einschnitte so zu markiren, wie er sie findet. Ist aber die Melodie zusammenhängend, so muss man durch mehr oder weniger Schwächen und Verstärken der Stimme und durch grössere oder kleinere eingeschaltete Pausen, nachdem die Unterscheidungs-Zeichen mehr oder weniger fühlbare Abfälle verlangen, dem Texte die gehörige Deutlichkeit zu geben suchen.

Vom Ausdruck.

Der Ausdruck ist gleichsam die Seele des Vortrags; der Zuhörer von Geschmack und Gefühl bleibt kalt und ungerührt, sobald der Deutlichkeit im Vortrage der Ausdruck fehlt, nur durch diesen Theil des guten Vortrags erhält erst das Tonstück sein wahres Leben.

*) Es ist öfters bei einem schlechten unmusikalischen Verse für einen Tonsetzer eine Unmöglichkeit die Einschnitte des Textes in der Musik ganz genau zu beobachten; dies beweisen die Werke der besten Componisten. Ein Tonsetzer hat zu viel Rücksichten auf den Rhythmus und melodischen Fluss der Hauptsimme zu nehmen. Freilich sollte wohl ein guter Tonsetzer einen schlechten Text

gar nicht componiren; wollte er aber abwarten, bis ihm ein besserer in die Hände käme, so dürfte er vielleicht sehr lange und doch wohl vergebens harren.

**) Das Rezitativ, welches einen besondern Vortrag verlangt, wovon künftig gehandelt werden soll, ist hier nicht mit inbegriffen.

Der Ausdruck besteht in der vollkommenen Darstellung der Theile oder des Ganzen eines Tonstücks, so wie es sich der Componist gedacht hat. So wie Jedes gute Tonstück seinen eignen Charakter und Geist hat, eben sowohl hat es auch seinen eignen Ausdruck, der sich aufs Ganze sowohl, wie auf einzelne Theile desselben erstreckt. Die Ueberschriften, welche die Bewegung und den Charakter eines Tonstücks andeuten, reichen eben so wenig hin, als die Zeichen bei einzelnen Noten oder Sätzen, den eigenthümlichen Ausdruck jedes Tonstücks genau zu bestimmen.

Es würde thöricht seyn zu glauben, dass man die feinen Schattirungen und Nuanzen des Ausdrucks aus einem Lehrbuche erlernen könne. Ein junger Künstler muss durch das Anhören geschickter Virtuosen seinem Gefühle Empfänglichkeit für den Ausdruck zu geben suchen. Ist das Herz für einen seelenvollen Vortrag offen, und das Gefühl dafür befestigt, so bedarf es keines weitern Lehrers.

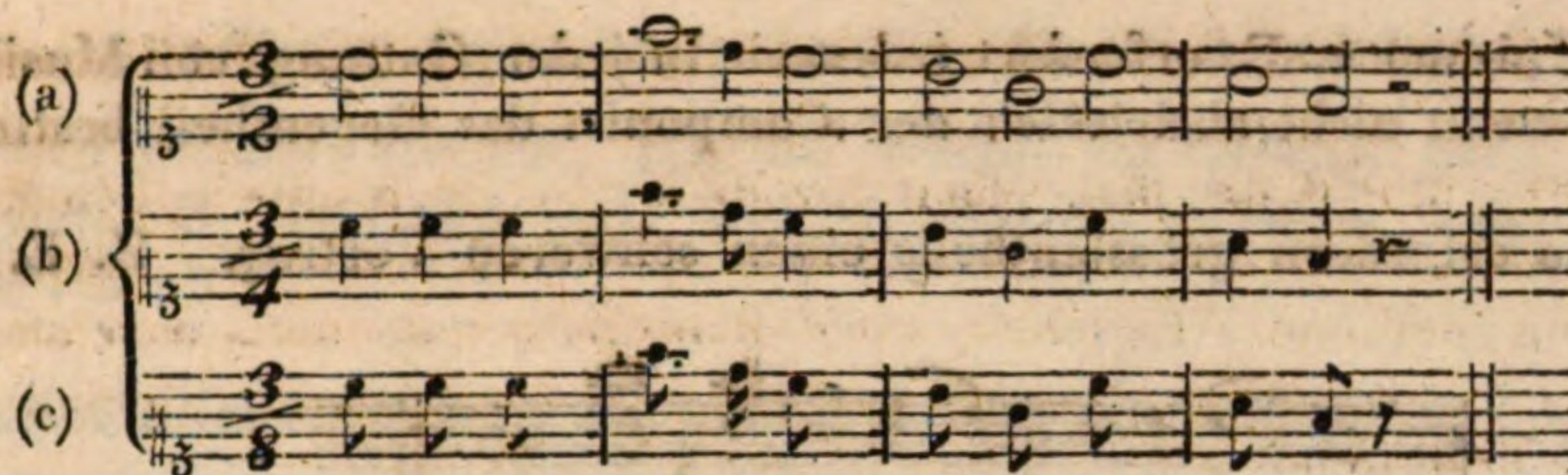
Die wesentlichen Mittel des Ausdrucks im Vortrage, welche eine Beschreibung zulassen, sollen hier noch abgehandelt und mit nöthigen Anmerkungen begleitet werden.

Ausserdem was vom Vortrage überhaupt schon abgehandelt ist, wird zum Ausdrucke noch erfordert, erstens: dass man ein Tonstück mit der ihm angemessenen Schwere oder Leichtigkeit vortrage; zweitens: die gehörige Stärke und Schwäche im Ganzen treffe; drittens, die wesentlichen und willkührlichen Manieren zweckmässig anwende; viertens: dass man die Accente des Gesanges fühlbar mache, gewisse Stellen aushebe und andere in Schatten stelle.

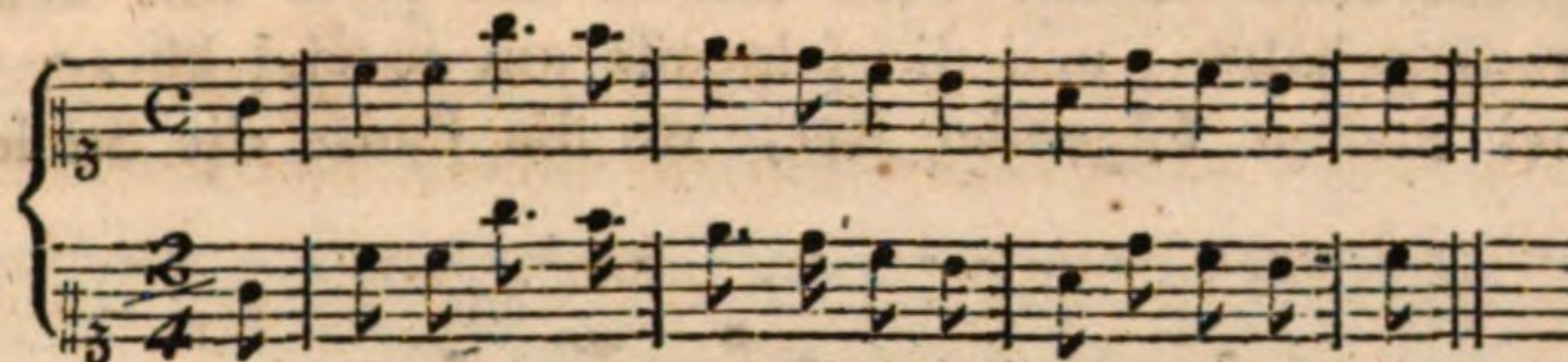
V o m s c h w e r e n u n d l e i c h t e n V o r t r a g e .

Der schwere Vortrag unterscheidet sich vom leichten dadurch, dass die Töne fest, aneinander gebunden, nachdrücklich und bis zum völlig verflossenen Zeitwerth genau ausgehalten werden. Beim leichten Vortrage hingegen werden die Töne weniger gehalten, weniger aneinander gebunden, kürzer und mit weniger Festigkeit ausgeführt. Singestücke von einem pathetischen, ernsthaften, feierlichen und erhabenen Charakter müssen auf das schwerste und nachdrücklichste vorgetragen werden. Dieser Gattung ist gemeiniglich die Ueberschrift grave, pomposo, maestoso etc. gegeben. Einen leichtern Vortrag verlangen die Tonstücke von einem gefälligen, tändelnden, fröhlichen und muntern Charakter. Diese sind gemeiniglich mit Allegretto, scherzando, lusingando etc. überschrieben.

Die Taktart bestimmt ebenfalls einen schwerern oder leichtern Vortrag. Im allgemeinen kann man folgende Regel annehmen. Je grösser die Takttheile (Glieder) eines Tonstücks sind, je schwerer muss der Vortrag seyn. Der $\frac{3}{2}$ (a) verlangt einen schwerern Vortrag als der $\frac{3}{4}$ (b) und dieser wiederum einen schwerern als der $\frac{3}{8}$ (c).



Eben so muss ein Tonstück in C schwerer vorgetragen werden, als in $\frac{2}{4}$. Z. E.



Ein Singestück mit vielen Dissonanzen erfordert einen schwerern Vortrag als eins, welches aus weniger dissonirenden und mehr consonirenden Harmonien besteht. Fugen, gut gearbeitete Kirchenstücke verlangen durchaus einen schweren Vortrag; überhaupt ist der Vortrag in der Kirche ohne Rücksicht auf die Taktart schwerer als in der Kammer oder auf dem Theater. — Die gebundene (strenge) Schreibart, erfordert einen schwerern Vortrag als die freye *) (leichte, galante).

Die Manier oder der Styl des Componisten ist ebenfalls in Rücksicht des schwerern oder leichtern Vortrags in Betrachtung zu ziehen. So verlangen zum Beyspiel Tonstücke von Mozart im Ganzen einen schwerern Vortrag als die von Haydn. Die Singestücke von letzterem müssen wiederum schwerer vorgetragen werden als die von Paisiello, Martin u. s. w. Man findet auch öfters, dass Compositionen von einem und demselben Meister in Absicht der Schwere und Leichtigkeit verschieden vorgetragen seyn wollen. So erfordert z. B. Mozarts Don Juan (im Ganzen genommen) einen schwerern Vortrag als Figaro's Hochzeit. Axur von Salieri muss schwerer vorgetragen werden, als la ciffra **).

Auch muss man aus der Beschaffenheit der Melodie und aus dem Sinne des Textes ersehen, welche Stellen vor andern im einzeln schwerer oder leichter vorgetragen werden müssen.

*) Gebunden heisst die Schreibart: wenn die Regeln der Harmonie vom Componisten auf das strengste beobachtet worden sind; frey heisst sie: wenn sich der Tonsetzer nicht so genau an die Regeln der Setzkunst gebunden und sich hin und wieder kühne Wendungen, überraschende Eintritte fremder, entlegener Tonarten erlaubt hat.

**) Gute Componisten nehmen bei grossen Opern oder andern Gattungen von Musikstücken auf den ganzen Inhalt des Textes Rücksicht, und bequemen sich in der Manier nach dem zu bearbeitenden Sujet.

Ein kräftiges Unisono z. E. erfordert jederzeit in jeder Gattung von Musikstücken einen schweren Vortrag, wenn nicht absichtlich der Componist das Gegentheil bestimmt hat.

Punktirte Noten erfordern grösstentheils einen schweren Vortrag. Z. E.



Anmerkung. Bei affektvollen Stellen wird immer die Note mit dem Punkte über ihre eigentliche Geltung gehalten, und die folgende um so viel kürzer vorgetragen. Dieses gilt auch bei Stellen folgender Art, wo die Pause die Stelle des Punktes vertritt.



Hier wird nemlich die Pause etwas über ihre Geltung gehalten, welches der folgenden Note entzogen wird.

Einen leichten Vortrag bekommen Figuren folgender Art:



Die erste oder kürzeste Note bekommt zwar in gewissen Fällen, wenn nemlich der Affekt oder der Ausdruck des Textes es verlangt, einen gelinden Nachdruck; doch muss man bei dergleichen Figuren weder die erste noch die zweite Note stark accentuiren, damit der Vortrag nicht ins Freche ausarte. Vorzüglich hat man sich in Acht zu nehmen, dass man solche Stellen nicht folgendermassen vorträgt.



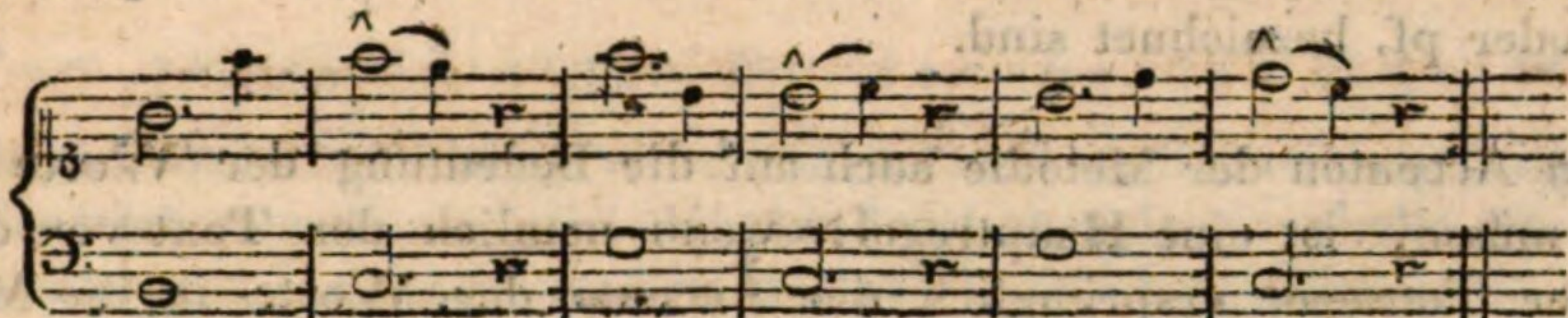
Passagien und Manieren werden ohne Ausnahme leicht vorgetragen.

Die tiefern Stimmen verlangen im Ganzen einen schwerern Vortrag als die höhern.

Von den musikalischen Accenten.

Es ist schon erinnert worden, dass die Accente im Gesange eben so gut, wie in der Rede statt finden. Es fragt sich jetzt, welches sind die Accente, oder die mit dem Accent zu belegenden Töne?

Die zu accentuierenden Töne, d. i. die, welche mit Nachdruck und Stärke vorgetragen werden müssen, sind ausser den langen Vorschlägen, (wovon schon das Nöthige gesagt ist,) erstens: die Töne, welche sich zum Basse als Dissonanzen verhalten und auf die gute Taktzeit fallen. Z. E.



Zweitens: die Intervalle (wenn sie nicht zu kurz sind) die eine andre Tonart ankündigen oder fühlen lassen.

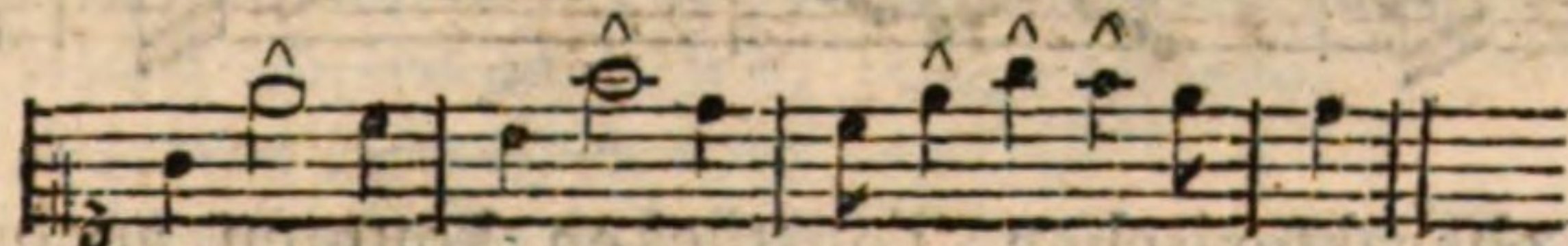


Anmerkung. Je fremder oder entlegener die Tonart ist, je mehr Nachdruck muss die Note bekommen, welche die Tonart vorbereitet oder fühlen lässt.

Drittens: die Töne, welche sich durch merkliche Höhe und Tiefe von den andern auszeichnen. Z. E.



Viertens: die syncopirten Noten *):

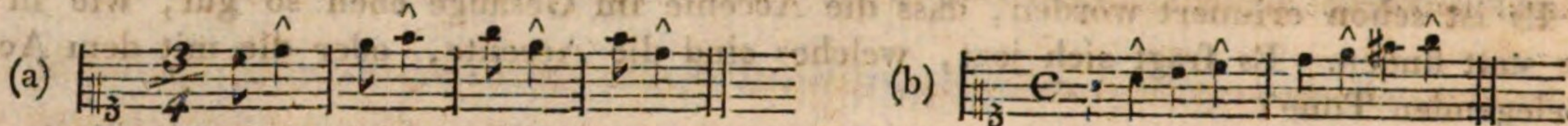


*) Bei den syncopirten Noten wird am häufigsten wider den Ausdruck gesündigt, indem die gaten Zeiten des Takts fühlbar gemacht werden. Z. E.



Da die syncopirten Noten absichtlich eine Verdrückung der Takttheile bewürken sollen, so schadet ein dergleichen fehlerhafter Vortrag dem Ausdrucke ungemein.

Fünftens: In ganz besondern Fällen die Töne, welche auf die schlechte Taktzeit fallen:



In den Fällen bei (b) hat man wohl zu merken, dass die Noten mit ^ bezeichnet, nur einen gelinden Nachdruck erhalten müssen, widrigenfalls dürfte der Gesang leicht bizarr werden. Man thut immer besser dergleichen Töne nicht zu accentuiren, wenn man sich auf seinen Geschmack nicht verlassen kann, oder wenn sie vom Componisten nicht ausdrücklich mit f. oder pf. bezeichnet sind.

Dass bei den Accenten der Melodie auch auf die Bedeutung der Worte Rücksicht genommen werden müsse, ist eine Hauptregel; wenn nemlich der Text von der Beschaffenheit ist, dass der Tonsezer ursprünglich die Accente der Worte in die Musik hat legen können, ist dieses aber nicht der Fall gewesen und hat sich der Componist um die Accente der Worte eines schlechten Textes wenig bekümmert oder bekümmern können, ohne dem Zusammenhange der Melodie zu schaden, so hat der Sänger ein unausschliessliches Recht die Accente der Melodie ohne Rücksicht auf die Textes-Worte fühlbar zu machen.

Unter die Accente des Gesanges sind noch die Haupttöne eines Accords und die Taktglieder, welche auf die gute Taktzeit (Thesis) fallen, zu rechnen. Diese bedürfen aber von Seiten des Sängers keiner Accentuation, indem sie sich durch ihre innere Kraft von selbst accentuiren.

Von den zu accentuirenden Tönen ist noch zu merken, dass auch bei ihnen dann und wann ein längeres Verweilen statt findet.

Bei Passagen ist es schwer zu bestimmen, wo die Accente eigentlich ihren Sitz haben; das Gefühl und der Geschmack müssen hierüber gänzlich entscheiden. Nach meinem Gefühle würde ich die Accente der Passagen folgendermassen legen:



Bei affektvollen oder charakterischen Tonstücken könnten auch wohl in besondern Fällen die Accente der Passagen auf folgende Art gelegt werden.



Dass bei geschwinden Noten der Nachdruck ungleich schwächer und das Verweilen unmerklich länger als bei langsamen seyn muss, bedarf kaum einer Erwähnung.

Es giebt überhaupt noch eine Menge Accente in der Melodie, die aber alle nicht bestimmt angegeben werden können, sondern durch das Gefühl und Empfindungsvermögen des Sängers entdeckt werden müssen.

Vom zweckmässigen Gebrauche der Manieren.

Der Geschmack hat eine Menge wesentlicher und willkürlicher Manieren eingeführt, wodurch ein Tonstück verschönert und der Ausdruck desselben erhöht werden kann. Nur müssen sie zweckmässig angebracht und in Rücksicht der Verschiedenheit mit Ueberlegung gewählt werden. Ein Sänger hat deshalb nicht das Privilegium, sie willkürlich, wo es ihm einfällt anzubringen; nur da, wo der Componist einen Platz gelassen hat, der Charakter des Tonstücks und die Harmonie sie erlauben, sind sie zweckmässig. In jedem Fall ist ein zu häufiger Gebrauch derselben geschmacklos. Ein Sänger, der an jeder nicht ganz geschwinden Note eine Manier, sie sey von welcher Art sie wolle, anbringt, hat zuverlässig keine feine Empfindung und keinen reinen Geschmack *).

*) Die Sucht alles zu verzieren, zu verschnörkeln, mit Manieren zu verbrämen und Veränderungen anzubringen ist heutiges Tages so sehr eingerissen, dass ein angehender Sänger nicht genug vor dieser gefährlichen Begierde gewarnt werden kann.

Nicht selten werden von Sängern, die auf den Namen Virtuose Anspruch machen, die Singestücke mit einer Menge wesentlicher und willkürlicher Manieren verbrämt, die nicht einmal zur Harmonie passen, geschweige denn dem Inhalte des Textes und dem Charakter der Musik angemessen sind. Es wird so weit getrieben, dass man statt einer Arie eine freie Fantasie zu hören glaubt und das Akkompagnement ein für sich bestehendes Ganze auszumachen scheint, welches mit der Hauptstimme gar nicht in Verbindung stehet.

Wenn nun noch ein Sänger in jedem Gesangstücke immer einerlei und eben dieselben Manieren anbringt, die er von andern aufgefasst, oder von seinem Singelehrer mechanisch erlernt hat, so wird man vom Unwillen ergriffen und man kann sich nicht enthalten einem solchen Subjecte alle Wis-

senschaft der Musik und allen Geschmack abzusprechen.

Jeder Musikdirektor und Singelehrer sollte seine Sänger und Schüler zu überzeugen suchen, dass die Virtuosität nicht in künstlichen Veränderungen der Melodie, oder in einem unaufhörlichen Heruntergleiten von einem halben Tone zum andern, wodurch aus dem Gesange ein ekelhaftes Geheule wird, sondern in einem dem Inhalte des Textes und dem Charakter der Musik entsprechenden Vortrage bestehe.

Es ist in der That zu bewundern, wie manche Componisten, welche bei der Aufführung ihrer Werke zugegen sind, gelassen bleiben können, wenn die Ausüher ihren Kehlen und Fingern freien Lauf lassen und sich um das Akkompagnement eben so wenig, als um den Ausdruck der Empfindungen bekümmern.

Kommt nun wohl gar ein Sänger über das unzeitige Verzieren und Verschnörkeln aus dem Takte und wirft noch überdies die Schuld auf die Be-

So gewiss es ist, das überhäufte geschmack- und kunstlose Verzierungen das beste Werk entstellen, so gewiss ist es auch, dass mässig angebrachte Manieren, welche sich auf einen guten Geschmack gründen, ein mittelmässiges Tonstück heben und über das Ganze Annehmlichkeit verbreiten können. Es fragt sich nur, wo sind Manieren und Verzierungen an ihrem Platz, und wo sind sie verwerflich?

Die Frage ganz befriedigend zu beantworten ist allerdings schwer und man sollte lieber fragen, welche Eigenschaften muss ein Sänger besitzen, um von den Manieren einen zweckmässigen Gebrauch zu machen? Antwort?

Ein Sänger muss gehörige Einsicht in die Setzkunst haben, den herrschenden Charakter eines Tonstücks heraus zu finden wissen, den Text verstehen, und die mannichfaltige Schreibart, oder die Verschiedenheiten des Styls der Componisten zu unterscheiden wissen, Erfindungskraft und einen geläuterten Geschmack haben und ganz sicher im Takte seyn.

Im allgemeinen lassen sich über das Verzieren oder Verändern folgende Regeln festsetzen *):

Erstens: muss jede Veränderung dem Sinne des Textes und dem Charakter der Musik angemessen seyn.

Zweitens: müssen Verzierungen auf Worte von Bedeutung gelegt werden.

Drittens: müssen einerlei Manieren nicht zu oft gebraucht werden.

Viertens: muss durch das Verändern der Takt nicht im geringsten verrückt, sondern auf das genaueste beobachtet werden.

Fünftens: müssen die Zusätze für den Zuhörer verständlich und fasslich seyn und mit Leichtigkeit, Ungezwungenheit, Präzision und Deutlichkeit vorgetragen werden, so dass man gar nicht entdeckt, ob sie das Werk des Componisten oder des Ausübers sind.

gleiter, (wie ich dergleichen Fälle häufig erlebt habe), so ist sein Maas voll und Worte hierüber zu verlieren wäre Verschwendung.

Einige Solospieler und Sänger behaupten, dass bei den Verzierungen der Melodie jederzeit eine Abweichung vom Takte statt finden könne, und dass die Begleiter verpflichtet seyn, abzuwarten, bis die Schnörkeleien zu Ende gebracht sind. Ein schöner Grundsatz, der alle Regelmässigkeit der Bewegung — und mit ihr alle Musik verdirbt! Von den ganz besondern Fällen, wo der Ausdruck eine

kleine Abweichung vom Takte verstattet, soll nächstens gehandelt werden.

*) Da im zweiten Theile von den Manieren und Verzierungen der Fermaten und Cadenzen mehreres schon abgehandelt ist, was hieher gehört, oder wenigstens mehr Erläuterung geben kann, so muss ich meine Leser auf die beiden Capitel von den wesentlichen und willkührlichen Manieren zurück verweisen, und bemerke nur noch, dass dieses, was noch hier abgehandelt wird, die melismatischen Verzierungen der Melodie betrifft.

Sechstens: darf durch die Verzierung der Deutlichkeit der Worte, oder der Interpunktion und Declamation nicht geschadet werden.

Siebtens: müssen die Zusätze mit den begleitenden Stimmen ein gutes harmonisches Verhältniss haben und dürfen durchaus keine Fehler wider den reinen Satz enthalten.

Unerlaubt ist jede wesentliche und willkürliche Manier erstens: im Unisono.

Zweitens: in vollstimmigen Gesangstücken, z. B. in Chören, wo eine Stimme mehrmals besetzt ist: überhaupt muss das für einen Sänger eine wichtige Regel seyn: niemals in Tutti-Sätzen oder in einer Stimme, die bloß begleitend ist, eine Manier anzubringen. Der schönste Vortrag der begleitenden Stimme ist der, wenn alles so ausgeführt wird, wie es der Tonsetzer vorgeschrieben hat.

Drittens: findet weder eine wesentliche noch willkürliche Manier statt, in Fällen, wo die Hauptstimme durch die Instrumentirung bloß begleitend wird. Z. E.

Allegro.

Violini.

Voce.

möcht' die Stun-de bald er-scheinen, die uns e-wig soll ver-ei-nen!

Basso.

Viertens: sind keine melismatischen Verzierungen in der strengen Schreibart erlaubt.

Fünftens: können in Canons, oder in canonischen Nachahmungen keine Manieren; wenigstens keine melismatischen Verzierungen geduldet werden, obgleich jede Stimme nur einfach besetzt ist *).

*) Aus der Bedeutung des Worts Canon, (Regel, Richtschnur), sollte einem Sänger schon einleuchten, dass hier die Manieren, wenn sie nicht in allen Stimmen beobachtet werden, in einer Stimme übel angebracht sind. Gemeiniglich betrachten aber die Sänger die Canons als eine Gelegenheit, wo sie die zugleich mit singenden durch

Geläufigkeit ihrer Kehle und Stärke ihrer Brust verdunkeln und ausstechen können. Dass sich nur kleinliche Seelen so weit vergehen können, leidet keinen Zweifel, und dass die, die sich solche Fehler zu Schulden kommen lassen, in den Augen eines geschmackvollen Zuhörers, oder eines Kenners herabsetzen, ist gewiss.

Bei Duetten, Terzetten, oder andern Singestücken, die aus mehr als einer Hauptstimme bestehen, müssen die Manieren vorhero berichtet und verabredet werden, widrigenfalls dürfte leicht bei Stellen, wo zwei Stimmen in Terzen oder Sexten zusammen fortschreiten, ein Galimathias entstehen.

Einige Componisten pflegen die melismatischen Verzierungen in ihre Tonstücke mit herein zu schreiben. In diesem Falle muss sich der Sänger aller Zusätze enthalten, indem er sonst Verzierungen auf Verzierungen häufen, und so dem Ausdruck schaden und die Composition gänzlich entstellen würde.

Im allgemeinen kann man annehmen, dass in Gesangstücken von traurigem, ernsthaften und naiven Charakter weniger Manieren angebracht werden müssen, als in denen, die einen freudigen, zärtlichen, scherzhaften und muntern Charakter haben.

Compositionen von Mozart, Haydn, Cherubini und Winter verstatten weniger Manieren, als die von Salieri, Cimarosa, Martin und Paisiello.

In der Kirche sind weniger Manieren erlaubt als im Concert und im Theater.

Die tiefern Stimmen, besonders die Bass-Stimmen, müssen weniger Manieren gebrauchen als die höhern.

Von der gehörigen Stärke und Schwäche.

Die gehörige Stärke und Schwäche eines Singestücks zu treffen, ist eine Sache von der äussersten Wichtigkeit.

Die Ueberschriften oder Beischriften: *Sempre piano*, *sotto voce*, *forte*, *cresc.* etc. sind bei weiten nicht hinreichend, alle Grade der Stärke und Schwäche zu bezeichnen. Oftmals werden auch in den Singeparthien die Beischriften *piano*, *forte* etc. gänzlich weggelassen, weil mehrere Componisten voraussetzen, dass dem Sänger die Textes-Worte über den starken und schwachen Vortrag weit mehr Licht geben können, als alle angenommene italienische Kunstwörter.

Da sich der Grad der Stärke und Schwäche nicht allein auf einzelne Stellen, sondern auch aufs Ganze eines Tonstücks bezieht, so ist es nöthig, von der gehörigen Stärke und Schwäche eines Singestücks zuerst im Ganzen zu handeln.

Das Wichtigste und Nothwendigste, was man zu untersuchen hat, ist, ob die Stimme bei einer vielstimmigen Instrumentalbegleitung auch durchdringe *), oder ob sie bei einem

*) Ich setze voraus, dass die Ripienisten discret accompagniren; im entgegen gesetzten Falle dürfte bei dem häufigen Gebrauche und öftern Missbrauche der vielen Blasinstrumente, die stärkste Menschenstimme wohl unvermögend seyn, durchzudringen.

Accompagnement von wenigen Stimmen zu stark sey. Im ersten Falle, wenn die Singestimme nemlich durch die Begleitung nicht durchdringt, kann der Gesang oder die Hauptstimme und im zweiten, kann das Accompagnement nicht gehörig vernommen werden; indem die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom Ganzen abgeleitet, und nur ganz allein auf die hervorstechenden Stimmen gerichtet wird. In beiden Fällen ist das ungleiche Verhältniss zwischen der Singestimme und der Begleitung unangenehm, der Gesang thut keine Wirkung und der Ausdruck des Tonstücks geht gänzlich verlohren. — Die strenge Schreibart verlangt im Vortrage mehr Stärke als die leichte.

Tonstücke von einem ernsthaften, erhabenen, wilden, stolzen, feurigen, wüthenden u. s. w. Charakter erfordern einen gewissen Grad der Stärke; hingegen verlangen die von einem traurigen, sanften, naiven, zärtlichen u. s. w. Charakter einen gewissen Grad der Schwäche *).

Dieses könnte man allenfalls im allgemeinen annehmen. Die unendlichen Grade der Stärke und Schwäche aber, die ein oder der andere Charakter nothwendig macht, können nicht bestimmt werden. Ein Sänger, welcher sich in die Gemüthsverfassung des Dichters und Componisten zu setzen vermag, wird nicht leicht einen Fehltritt thun, wenn er anders seiner Stimme den äussersten Grad der Stärke und Schwäche mit allen Schattirungen zu geben im Stande ist.

Lieder oder andere gesellschaftliche Singestücke im Cirkel mehrerer Freunde, blos mit der Begleitung des Fortepiano vorgetragen, müssen zwar einen gewissen Grad der Stärke, der dem Tonstücke angemessen ist, bekommen; doch hat man wohl zu beobachten, dass die Singestimme die schwache Begleitung nicht verlösche; ein gelinder Grad der Stärke ist hier schon hinreichend, indem der Ausdruck nicht immer durch die Hauptstimme allein, sondern öfters durch die begleitende Harmonie bewirkt, oder doch wenigstens erhöht wird, wie hier schon erinnert worden ist.

Bei Duetten, Terzetten, Canons u. s. w. ist es dem Ausdruck im Ganzen entgegen, wenn eine oder die andere Stimme stärker oder schwächer als die andere ist. Eine Hauptregel für einen Sänger ist hier diese, dass er das Verhältniss seiner Stimme genau nach den übrigen Stimmen abmesse. Dasselbe gilt auch bei Arien mit concertirenden Instrumenten. — Es ist für den Zuhörer höchst unangenehm, wenn bei alternirenden Sätzen die eine Stimme von

*) Obgleich die gehörige Stärke und Schwäche eines Tonstücks im Ganzen ein wesentlicher Theil des Ausdrucks ist, so scheint es doch, als ob die meisten Sänger, besonders die Opernsänger gar nichts davon wüssten oder wissen wollten. Es ist kein seltner Fall, dass man z. E. in Winters Opferröste die Arie der Myrha „Ich war, wenn ich erwachte etc.“ mit derselben Stärke wie diese der Elvira „Süss sind der Rache Freuden etc.“ vor-

tragen hört. Eine gleiche Bewandniss hat es mit mehreren Gesang - Stücken von eben so verschiedenem Charakter. Dem Theater - Sänger ist ein solcher Verstoss wider den Ausdruck weit weniger verzeihlich als dem Kirchen - oder Concert - Sänger, denn dem erstern sollte doch wohl der Charakter und jede Gemüthslage der Person, die er vorstellet, aus mehr als einer Ursache hinlänglich bekannt seyn.

der andern in Schatten gestellt wird, und es würde sehr thöricht seyn, zu behaupten, dass die Singestimme ohne alle Rücksicht auf ein concertirendes Instrument nur allein glänzen müsse. Dass der Ausdruck des ganzen Tonstücks durch ein ungleiches Verhältniss zweier oder mehrerer Hauptstimmen in Absicht der Stärke und Schwäche ungemein geschwächt wird, ist wohl nicht zu bezweifeln.

Soviel von der Stärke und Schwäche eines Singestücks im Ganzen.

Der allerwichtigste und schwierigste Theil eines praktischen Künstlers ist, die gehörige Stärke und Schwäche einzelner Theile eines Tonstücks zu treffen, oder gewisse Stellen mit *f. p. cresc. decresc. etc.* zu nüzanziren, wodurch gewissermaassen einige Stellen ausgehoben, andere hingegen in Schatten gestellt werden.

Ueber diesen Theil des Ausdrucks lassen sich schlechterdings keine bestimmten Regeln geben. Alles was man hierbei thun könnte, wäre dieses, dass man einige Stellen oder einzelne Piecen, so gut wie sich es thun liesse, mit Noten, Beischriften und Zeichen darzustellen suchte, wie man ohngefähr eine Melodie nüzanziren könnte; da dieses aber schon im vierten Capitel des zweiten Theils geschehen ist, so verweise ich meine Leser dahin und bemerke nur noch, dass man ein und dasselbe Tonstück noch auf hunderterlei Art verzieren, nüzanziren und schattiren könne.

Die Mittel des Ausdrucks bestmöglichst anzuwenden, dass ein Tonstück das wird, was es seyn soll und den Zuhörer mit unwiderstehlicher Gewalt fortreisst, ist die Sache desjenigen, der viel umfassende musikalische Kenntnisse hat, den Text versteht und sich in die Empfindungen des Dichters und Componisten zu setzen vermag. Ist man vermögend in das Innerste der Seele des Dichters und Componisten zu dringen, so wird man den Vortrag ohne alle Zurechtweisung errathen. Es wird nicht schwer halten die Fälle zu entdecken, wo der Componist die im Texte liegenden Empfindungen durch die Instrumentirung schon ausgedrückt und die Ausüber der Mühe überhoben hat *). Man wird die Manieren an ihren Platz zu bringen wissen und nicht eine melismatische Verzierung von vielen Noten gebrauchen, wo vielleicht ein Vorschlag oder irgend eine andre wesentliche Manier dieselbe Wir-

*) Ich kann nicht umhin von der Geschmacklosigkeit einiger Theater - Sänger etwas zu sagen, welche die Furchtsamkeit mit einer zitternden Stimme, den Schreck oder eine gefahrvolle Situation mit willkührlichen herausgeschrieenen gellen Tönen, die in keiner Tonleiter liegen, auszudrücken sich bemühen. Obgleich manchmal die Gemüthslage durch solche Hülfsmittel sehr natürlich geschildert werden kann, so sind sie doch keinesweges anwendbar, indem die Kunst durchaus nichts hässliches oder ekelhaftes verträgt. Eben so geschmacklos sind die einzelnen Wortmah-

lereien; einige Sänger glauben Wunder wie schön sie die Worte: Pein, Schmerz, Klage, Leid u. s. w. mit Tönen ausmahlen, wenn sie von einem Intervalle zum andern allmählig und recht langsam mit der Stimme herauf oder herunter ziehen, obgleich sich der Inhalt des Textes öfters nur auf eine Erzählung längst geschehener Begebenheiten, vielleicht einer zweiten Person gründet.

Im komischen Gesange könnte dies hier erwähnte wohl allenfalls noch statt finden, keinesweges aber in seriösen.

kung gethan hatte; man wird ferner einige Töne zweckmässig verstärken und verlängern, andre verkürzen und schwächer vortragen, einige schleifen, andre stossen, bei einigen zögern, bei andern eilen; kurz, fühlt man seine Seele vom Ausdrücke durchdrungen, so werden sich von selbst hundert Mittel darbieten, die alle aufzuzählen unmöglich sind, wodurch man das zu schildern im Stande ist, was in der Seele vorgeht.

Vom Recitativ und dessen Vortrage.

Das Wort Recitativ kommt her von dem lateinischen Worte recitare, welches her- sagen oder erzählen heisst. Aus der Uebersetzung erhellet schon, dass das Recitativ zugleich Rede und Gesang ist. Es unterscheidet sich von der gemeinen Rede dadurch, dass der Ton nicht der gemeine Redeton, sondern überhaupt ein musikalischer Ton ist und dass die einzelnen Töne der Sylben von dem Componisten vorgeschrieben sind, und sich auf bestimmte Harmonien gründen, die den Regeln der Setzkunst unterworfen sind. Von dem eigentlichen Gesange unterscheidet es sich dadurch, dass die Ein- und Abschnitte nur im Texte, ohne weitere Rücksicht auf den melodischen Rhythmus *) beobachtet werden.

Hieraus folgt, dass man sich beim Rezitative nicht so genau wie beim eigentlichen Gesange an den Takt und die rhythmische Bewegung zu binden habe. Obgleich die Taktart bestimmt vorgezeichnet wird *), so sind doch in einer und derselben Taktart sowohl die Takte im Ganzen, als auch die Taktglieder im Einzelnen nicht von gleicher Dauer. Oefters werden die Viertheile so geschwind vorgetragen als die Achttheile, die Achttheile wie Sechszehntheile und so umgekehrt, nachdem die Deklamation des Textes eine geschwindere oder langsamere Bewegung nothwendig macht. Ferner hat das Rezitativ keine wirkliche Melodie, ob es gleich im Ganzen genommen singend vorgetragen wird; überhaupt werden die Töne beim Rezitativ kürzer vorgetragen, als bei einer Arie, Duett u. s. w. Auch die Versart ist beim Rezitativ freier als bei einer Arie und bleibt sich im Metrum nicht durchaus gleich.

Ausser den einfachen und doppelten Vor- und Nachschlägen erlaubt der Vortrag des Rezitativs eigentlich keine Manieren, weder wesentliche noch willkührliche; indem es nicht eigentlich gesungen, sondern musikalisch deklamirt wird.

*) Das Wort Rhythmus bezeichnet etwas Regelmässiges und Wohlgeordnetes. Ein musikalischer Rhythmus kann mit einer metrischen Zeile in der Poesie verglichen werden. Eine metrische Zeile besteht aus einer gewissen Anzahl von Sylben-Füssen, die einen eben so vollständigen Sinn haben, oder haben sollten, als eine gewisse Anzahl von Takten, die einen Rhythmus ausmachen, oder fühlen lassen. In der Poesie ist Metrum und Rhythmus von gleicher Bedeutung. In der Mu-

sik braucht man aber nur das Wort Rhythmus um eine gewisse Anzahl Takte zu bestimmen, welche etwas Abgemessenes und Wohlgeordnetes fühlen lassen.

**) Beim Rezitativ wird immer der C Takt vorgezeichnet; ehemals wurden in Frankreich alle Taktarten dazu gebraucht, wodurch der Vortrag den Ausübenden unendlich erschwert wurde.

Jede Sylbe des Textes muss nur auf einem einzigen Tone ausgesprochen werden; dann und wann kann noch einer angeschleift werden, nur muss dadurch die Deutlichkeit der Aussprache nicht leiden. Pausen finden nirgends statt, ausser wo die Verschiedenheit der Unterscheidungszeichen im Texte kleinere oder grössere Abfälle oder Ruhepunkte nothwendig macht. Forte und piano mit allen Schattirungen, nachdem es der Inhalt des Textes erfordert, ist eine wesentliche Nothwendigkeit beim Vortrage des Rezitativs.

Obgleich zu Anfange die Ueberschrift eine bestimmte Bewegung anzudeuten scheint, so wird doch jederzeit die geschwindere oder langsamere Bewegung ganz allein durch den Ausdruck des Textes bestimmt. Hin und wieder werden einige Stellen, wo es der Componist für gut findet, mit *a tempo*, *arioso* etc. bezeichnet; hier muss im Ganzen der Takt zwar beobachtet werden, bei einzelnen Taktgliedern kann aber eine Abweichung durch Eilen und Zögern statt finden, damit Einheit und Verbindung des Ganzen erzielt wird.

Die zweisylbigen Einschnitte oder Schluss-Fälle werden von den Componisten verschieden vorgeschrieben. Z. E.



Ein Sänger hat die Freiheit die Stelle bei (a) wie bei (b) vorzutragen, wenn nur dadurch, so wie hier, mehr deklamatorischer Nachdruck bewirkt wird.

Einige Sänger pflegen auch einen einsylbigen Einschnitt oder Schlussfall auf obige Art vorzutragen; dieses geschieht, wenn sie der Schluss-Note einen Vorschlag von oben in der Quarte vorsetzen. Z. E.



Obgleich Herr Hiller in seiner Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange ein solches Verfahren nicht missbilligt, so ist es doch nicht anzurathen, weil dadurch der Vortrag matt wird, der Fluss des Textes ins Schleppende fällt und eine kraftlose Endigung bekommt.

Die Stellen, wo ein Vorschlag angebracht werden kann, werde ich durch ein Beispiel kenntlich zu machen suchen, welches aber nicht als nachzuahmende Vorschrift, sondern als das, was es seyn soll, nemlich als Exempel betrachtet werden muss.

Lass die zu-künft'-ge Herr-lich-keit, mir stets vor Au-gen schwe-ben; und oft in die-ser

Prü-fungs-zeit, mein Herz da-hin er-he-ben, wo kei-ne Schwachheit uns mehr drückt, wo wir der

Sterb-lich-keit ent-rückt, froh-lok-kend vor dir wan-deln.

Oeffters wird auch der Accentuation wegen eine Note um einen ganzen Ton erhöht. In dieser Hinsicht könnte folgendes Beispiel bei (a) wie bei (b) vorgetragen werden.

(a) Die Welt mit ih-rer Herr-lich-keit hat für mich kei-ne Rei-ze.

(b) Die Welt mit ih-rer Herr-lich-keit hat für mich kei-ne Rei-ze.

Es trifft sich auch zuweilen, dass der Componist, um ein oder das andre nachdrucksvolle Wort auszuheben, auf die darauf fallende Note einen Ruhepunkt setzt. In diesem Falle könnte auch wohl eine zweckmässige willkührliche Verzierung angebracht werden *), nur hat man

*) Die leidige Mode alles zu verschnörkeln und mit Manieren zu verbrämen hat auch im Recitative ihren Sitz aufgeschlagen und herrscht hier so despotisch als in der Arie. Aus dem oben gesag-

wohl darauf zu merken, ob das Wort nicht eine ernsthafte Verwunderung oder Ausrufung ausdrückt, oder von einer solchen Bedeutung ist, wobei keine Verzierung statt finden kann. In nachstehendem Exempel würde eine melismatische Verzierung eben so passend seyn, als ein buntes Schleifchen auf einem Trauerkleide. Nemlich:

ten erhellet deutlich, dass im Recitative mit Manieren zu glänzen, noch zweckwidriger seyn würde, als eine Arie mit unzweckmässigen und unpassenden Manieren zu verhunzen. Sehr oft hört man, vorzüglich in Concerten, Sächelchen folgender Art:

senden Manieren zu verhunzen. Sehr oft hört man, vorzüglich in Concerten, Sächelchen folgender Art:

Allegro. Mozart.

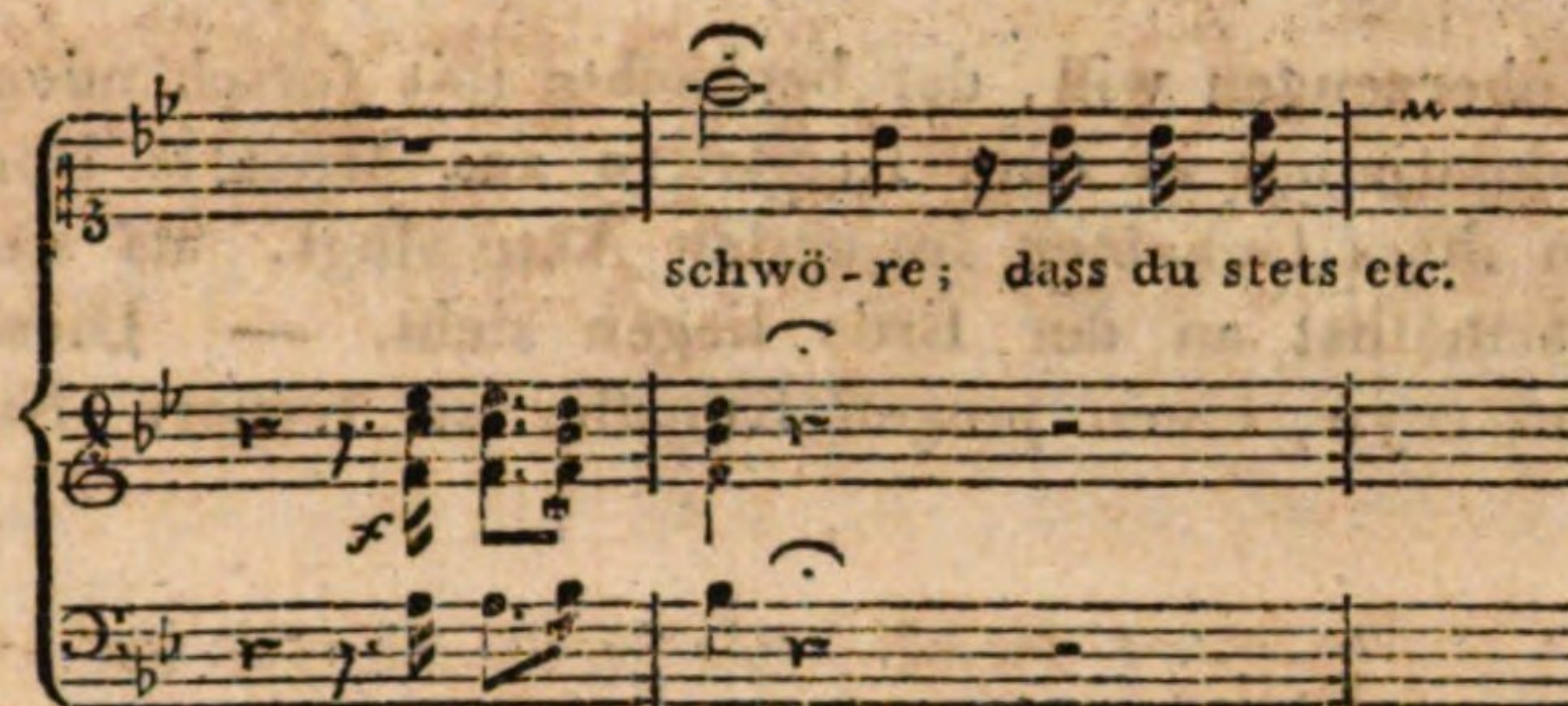
Soprano. Ha! — sie schlägt schon, o Vi-

Violini. tel-lia! der gros-sen Prü-fung ern - ste Stun-de,

Basso.

Ein Kammer-Sänger kann sich damit nicht entschuldigen, dass die Arie aus einer Oper und ein Bruchstück ist, wobei der Sinn des Textes nur durch die vorhergegangene Scene völlig verstanden werden kann und dass man sich in Concerten nur hören lasse, um die Zuhörer durch die Virtuosität im Singen zu ergötzen und der Text nur da sey, damit man doch den Gesang mit Worten begleiten könne. Eine Entschuldigung wie diese, (und weiter giebt es doch wohl keine?) ist sehr abgeschmackt und verdient in der That keine Antwort. Dass man in Concerten einzelne Scenen und Bruchstücke aus Opern giebt, wobei der Text keinen völligen Sinn fühlen lässt, ist ungereimt, und der Musikdirector oder Vorsteher des Concerts theilt

die Schuld mit den Sängern. Geht man von dem Grundsatz aus, dass der Gesang sich von der Instrumental-Musik durch den Text unterscheidet, und dass der Sinn der Worte die zauberische Kraft mit den Tönen der menschlichen Stimme theilt, so habe ich nicht nöthig zu meiner Behauptung noch etwas hinzu zu fügen; nimmt man aber an, dass der Text nur Nebensache sey und gegen den Ton einer menschlichen Stimme gar nicht in Betrachtung komme, so ist es freilich gleichviel, was man für Worte singt! In diesem Falle aber würde ich den Sängern rathen, die ganze Arie auf einem hellen Vokale abzusingen oder sich der Graunschen Damenisation statt der unbequemen Wörter zu bedienen.



Die Kunst, ein Recitativ gut vorzutragen, besteht ganz allein in viel umfassenden deklamatorischen Kenntnissen, indem hier der Dichter ganz allein herrscht.

Ich verweise deshalb den Leser noch einmal auf die Abhandlung von der Deklamation in diesem Theile, und bemerke nur noch, dass das, was Herr Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste über den Vortrag des Recitativs sagt, jedem Sänger in die Seele geschrieben seyn sollte.

Da Herr Sulzer ganz aus meiner Seele gesprochen hat, so kann ich nicht umhin eine ganze Stelle aus seinem Werke hier einzurücken. Es heisst nemlich dort S. 1077: „Da das Recitativ bloß für die Singestimme gemacht ist, und auf keinem Instrumente gespielt werden kann, so ist der Vortrag desselben eine Hauptsache für den Sänger. Er muss die Gemüthsbewegung und den eignen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und singend sprechen; jede Abänderung der Leidenschaft bis auf die feinsten Schattirungen in den Worten bemerken, und seinen Vortrag darnach einrichten; er muss die nachdrücklichsten Worte und die nachdrücklichste Sylbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruck legen, aber über andre, die von keiner grossen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede muss er durch schickliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieses gehört zur Deutlichkeit des Vortrags, aber es muss immer in einer Sprache geschehen, die der leidenschaftlichen Person, die er vorstellt, angemessen ist. Stärke und Schwäche, geschwindere und langsamere Bewegung, Takt und Pausen, alles hängt hier von dem Sänger ab, der, wenn er sich nicht völlig in die Leidenschaft versetzt, die die Worte ausdrücken, statt einer rührenden Sprache, der kein Mensch widerstehen kann, eine Missgeburt zur Welt bringt, und seinen Zuhörern Ekel und Langeweile macht. Jede Arie kann auch von einem mittelmässigen Sänger gut vorgetragen werden; aber das Recitativ ist nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenschaft kennt, und jeden Ton desselben in seiner Gewalt hat.“ Soweit Herr Sulzer.

Ausser dem hier gesagten bleibt noch zu bemerken übrig, dass es eine wesentliche Nothwendigkeit ist, nicht allein den Dichter, sondern auch den Componisten zu verstehen. Die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften sind oft so treffend und wahr durch die Instrumentirung und Modulationen geschildert, dass der Sänger wenig Mühe hat, den ausdrucksvollen Vortrag des Recitativs zu errathen.

Wer sich hiervon überzeugen will, der beobachte mit forschendem Geiste die Instrumentirung und die Modulationen in dem Recitative aus Mozarts Don Juan, welches die Donna Anna im Beiseyn ihres Geliebten im ersten Akte singt, als sie den Leichnam ihres ermordeten Vaters unvermuthet an der Erde liegen sieht. — Dieses einzige angezeigte Beispiel mag hinreichend seyn, einen jungen Künstler zu fernern Nachforschungen anzureizen.

Musikalien für den Gesang,

im Verlag von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

NAUMANN, Skalen mit unterlegten Bass. Zur Uebung der Stimme für angehende und gebildete Sänger.	— — — — —	8 Gr.
DANZI, Singübungen für eine Sopranstimme.	1s Heft. — — —	1 Thl. —
— — do — do — — —	2s Heft. — — —	16 Gr.
WEIMAR, Versuch praktischer Uebungsexempel zum Notentreffen.	— — —	18 Gr.

Oratorien, Kantaten und Kirchenstücke in Partitur.

	Thl.	gr.
BACH, C. P. E. Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von C. W. Ramler.	4	—
BACH, J. S. achtstimmige Motetten in Partitur, 1r Heft.	1	8
— — — do — — do 2r Heft.	1	8
BENDA, G. Klagen, eine Kantate, begleitet von 2 Violinen, 2 Flöten, Bratsche und Bass.	—	20
DANZI, Fr., Preis Gottes, Kantate.	1	8
DOLES, der 46te Psalm.	—	15
GRAUN, Cantata, Lavinia e Turno, a Soprano solo, 2 Violini, Viola e Basso.	—	8
HÄNDELS Messias, bearbeitet von W. A. Mozart. Oratorium 3 Hefte.	8	—
— — der 100ste Psalm: Jauchze dem Herrn alle Welt.	1	8
HAYDN, J. Messe No. I. in B dur.	3	—
— — do No. II. in C dur.	3	—
— — do No. III. in D moll.	3	—
— — do No. IV.	3	—
Praenumer. Preis. à 1 Rthl. 12 gr.		
— — Stabat mater. Orator. lat. u. deutsch.	2	—
— — Die Worte des Erlösers am Kreuze, Orat. ital. u. deutsch.	6	—
— — Die Jahreszeiten, m. deutsch. u. franz. Texte.	12	—
— — do — m. deutsch. u. engl. Texte.	12	—
— — die franz. Singstimmen zu den Jahreszeiten.	1	8
— — Schöpfung, mit engl. und deutsch. Texte. Originalausgabe Neue Auflage.	10	—
— — der Sturm (la Tempesta) mit beigelegtem Klavierauszug, ital. und deutsch.	1	12
— — Te Deum laudamus. Mit untergelegtem deutschem Texte von Pf. Clodius.	1	8
HILLER, J. A. 4stimmige Chorarien nebst 4 latein. Sanctus.	—	20
JOMELLI, (Miserere.) Salmo: Pietà etc. mit unterl. deutschem Texte.	1	12
MOZART, W. A. Messe, Requiem, lat. u. deutsch.	6	—
— — Messe No. 1. lat. und deutsch.	3	—
— — — No. 2. — do —	3	—
— — — Te Deum — do —	1	8
— — Hymne, No. 1. Preis dir Gottheit f. 4 Singst.	1	8
— — Hymne, No. 2. Ob fürchterlich tobend etc.	1	—

	Thl.	gr.
TELEMANN, Bei rag zur Kirchenmusik in geistlich. Chören, Choräl. u. Fug. f. d. Orgel.	2	—
ZUMSTEEG, F. R. Trauerkantate.	1	—
— — Abschiedskantate.	—	20
— — Cantate: f. 4 Singst. Wer ist dir gleich etc. No. 1.	—	18
— — — do — Gott, Urquell der Gnade. No. 2.	—	18
— — — do — Bringet dem Herrn Ruhm. No. 3.	—	18
— — — do — Mein Gott, warum verlässest etc. No. 4.	—	18
— — Die Frühlingsfeier; Ode v. Klopstock. Zur Deklamation mit Begleitung des Orch.	1	8

Opern in Partitur.

MOZART, W. A. Don Giovanni (Don Juan) ital. u. deutsch. nebst sämmtl. eingelegt. Stück.	12	—
STEGMANN, Talestri, Drama;	9	—
SCHULZ, J. A. P. Chöre und Gesänge zur Athalia von Racine.	4	—

Gesänge mit Begleitung mehrerer Instrumente.

BÖCK, O Waldnacht grün etc. für 4 Singstimmen und 2 Waldhörner.	—	4
BAUMBACH, Gesang, bei Charlotte Corday's Urne, f. Klav. m. Begl. einer Flöte, Violine und Violonc.	1	—
REINICK, Duett, mit Begl. v. Fagot, Guitarre u. B.	—	4
VOLKSLIED (Sächs.), f. Kl. u. m. 7stimmiger Begl.	—	6

Oratorien, Kantaten und Hymnen im Klavierauszug.

DOLES, Melodien zu Gellerts geistl. Liedern, vierst. u. f. Klavier, mit bez. Bass.	—	20
GABLER, der Pilger am Jordan.	—	12
GRAUN, Passionskantate: d. Tod Jesu, v. HILLER.	1	12

	Thl.	gr.
HAYDN, J. Oratorium: Die Schöpfung, von A. E. Müller ital. u. deutsch.	3	—
— — Die 7 Worte des Erlösers ital. und deutsch. (Les 7 ultime parole del Redentore in croce)	3	—
— — Die Jahreszeiten. v. A. E. Müller.	5	—
MARTIN, Il sogno „der Traum“ Kantate mit deutschem u. ital. Texte.	1	8
MASCHECK, Kantate für eine Singstimme.	—	20
MOZART, das Lob der Freundschaft, Cantate.	1	—
— — Hymne: Gottheitüb. alle mächtig.	—	16
— — Cantate „die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt etc.“	—	6
ROHLEDER, der Sommer, Singstück.	2	12
ROLLE, Ged. od. d. Erwachen zum bessern Leben.	1	—
SCHMIEDT, S. Hymne an die Tonkunst.	—	6
SCHICHT, Preiss der Dichtkunst. Ein mus. Gedicht.	1	18
SCHULZ, J. A. P. Maria und Johannes, ein Passions-Oratorium.	1	12
SCHWENKE, Vater unser von Klopstock.	—	12
WOLF, Serafina, Kantate.	2	4
ZUMSTEEG, F. R. Trauerkantate.	—	12
— — Kantate, An Fanny.	—	12
— — Die Frühlingsfeier; Ode von Klopstock. Zur Deklamation mit Begleitung des Orch.	1	8

Opern und Opernarien im Kl. Ausz.

BERGT, Operette: List gegen List.	2	—
BERTON, H., Die tiefe Trauer (le grand Deuil) Operette.	1	12
BIEREY, G. B. Oper, das Blumenmädchen.	2	—
— Arie daraus: Ach wie seyd ihr hingeschwunden:	—	4
— — Arie: Ich Peter von Langenau etc. zu der Oper v. Méhul: Je toller etc.	—	6
— — Clara Herzogin von Britannien. Oper.	2	—
— — Quint.: Wo Herz am Herzen traulich etc.	—	8
CHERUBINI, Oper: Der Wasserträger (Les Deux Journées) m. franz. u. deutsch. Texte.	3	—
— — Elisa, oder die Reise auf den Bernhardsberg, Oper in 2 Acten.	3	—
— — Medea, Oper, mit franz. u. deutsch. Texte.	1	—
— — (L'hotellerie portugaise) der portugisische Gasthof. Oper, franz. u. deutsch.	1	—
DELLA MARIA, der Gefangene, (Le Prisonnier) Oper, Kl. A. v. Schwenke, franz. u. deutsch.	2	12
— — Duett aus dieser Oper.	—	3
v. DITTERSDORF, Hier. Knicker, Oper.	3	—
— — der Schiffspatron, Oper.	3	—
— — Arie aus dem gefoppten Bräutigam.	—	3
HASSE, Opera: Alcide al Bivio.	1	6
HILLER, J. A. Lisuart und Dariolette, Oper.	1	12
— — Lottchen am Hofe, Oper.	1	12
— — Die Liebe auf d. Lande, Oper.	1	12
— — Der Dorfbarbier, kom. Oper.	1	12
— — Die Jagd, eine kom. Oper.	1	12
— — Der Krieg, eine kom. Oper.	1	12
KOSPOTH, Graf v. Ouverture und Gesänge aus der Oper „der Mädchenmarkt.“	—	18
— — Arie aus d. Irrwisch.	—	3
KUNZEN, J. L. A., Holger Danske, oder Oberon, eine Oper.	5	—

	Thl.	gr.
— — Chöre und Gesänge zu Klopstocks Herrmann und die Fürsten.	4	—
MEHUL, die Schatzgräber (le Trésor supposé). Ein Singspiel in 1 Akte. Franz. und deutsch. von A. E. Müller.	1	12
— — Scene und Rondeau aus der Oper: Je toller je besser. (une Folie) Welchen Weg schlag' ich ein.	—	8
— — Arie aus derselben Oper: Kehre mir wieder.	—	6
— — Romanze aus derselben Oper: mit Harfe oder Klavier.	—	4
— — Duett a. ders. Oper.	—	4
— — Helene. Oper, franz. u. deutsch.	2	—
— — d. Tollkopf (Irato) Oper, franz. u. deutsch.	1	8
MOZART, la Clemenza di Tito. Op. m. deutsch. u. ital. Texte. Kl. A. v. Müller.	2	—
— — Così fan tutte, k. Oper. deutsch. u. ital.	5	—
— — die Entführung aus dem Serail. Oper Kl. A. von A. E. Müller.	3	12
— — die Zauberflöte, Oper	4	16
— — — der Text dieser Oper.	—	6
— — il flauto magico. Opera.	2	8
— — Flauto magico. (Le parole)	—	6
— — die Hochzeit des Figaro, 1ter Act.	1	4
— — Don Juan, Oper, mit ital. und deutschem Text, nebst einem Anhang von später eingelegten Stücken. Kl. A. von A. E. Müller.	3	—
— — Idomeneo, Oper, ital. und deutsch. Kl. A. von A. E. Müller.	4	12
— — der Schauspieldirector, Oper.	1	6
— — Arie: No. 1. Mia speranza adorata. (Ach sie stirbt meine Hoffnung etc.)	—	8
MÜLLER, W. Arie a. d. n. Sonntagskind.	—	3
NAUMANN, Arie a. „die Dame als Soldat.“	—	3
— — Orpheus und Euridice, eine Oper dän. und deutsch.	3	12
PAER, F. Sargin (Sargino) oder der Zögling der Liebe, Oper ital. u. deutsch.	—	5
PAISIELLO, Arie aus der Oper: Proserpine. Du düsterer Hain.	—	6
— — Duett aus dieser Oper: Mann kann ihr ohn' Entzücken.	—	8
— — Duettino, a. do.: O du mein Einziger.	—	3
— — Die Wegelagerer (i Fuorusciti), Oper, ital. u. deutsch.	—	—
— — Romanze aus derselben Oper: Seine Hirtin ohn' Erbarmen.	—	8
ROLLE, Melida, Singspiel.	1	16
SALIERI, A. Armida, Oper, deutsch. und ital. Kl. A. F. C. L. Kunzen.	4	—
SCHMIEDT, Ouv. u. Gesänge a. Melida.	—	20
SCHULZ, J. A. P. Aline, Opera franç. et allem.	4	12
— — Chöre u. Ges. z. Athalia v. Racine.	2	—
SEIDELMANN, Arsene. Singspiel.	2	—
SEYFRIED, Chor der Barden, a. d. Oper: die Druiden.	—	4
VOGLER, Abt, Herrmann von Unna, Schauspiel mit Chöre und Tänzen.	1	—
WINTER, P. Ogus, Oper, Kl. A. v. Bierey.	3	—
— — und GALLUS, Oper: Die Pyramiden von Babylon.	4	12
ZUMSTEEG, F. R. die Geisterinsel. Oper.	6	—
— — Duett: Traurige Korallen, a. dieser Oper.	—	4
— — Das Pfauenfest. Oper.	5	—
— — Elbondokani, Oper.	3	—

Dramen, Balladen etc. mit Pianof.

	Thl.	gr.
BACHMANN, G. Ballade: Lenardo und Blandine, v. Bürger.	1	8
CHRISTMANN, Ballade: Die Braut von Korinth von Göthe.	1	12
CULLMANN, I. A. Ballade „Ludmille und Heinrich von Posen.“	—	20
GALUPPI, il Mondo della roversa, Dramma.	—	6
ROLLE, der Tod Abels, Drama.	1	18
— — Abraham auf Moria', Drama.	2	20
— — Mehala, Drama.	1	8
— — Thirza u. ihre Söhne, Drama.	1	18
VOIGT, I. N. Adelstan und Röschen, Ballade v. Hölty.	—	12
WÜLFEL, J. Die Geister des Sees. Ballade. von Frä. Amalia v. Imhof. der Gesänge. ites Heft.	1	8
ZUMSTEEG, F. R. des Pfarrers Tochter von Taubenhain, eine Ballade von Bürger, f. Klav.	1	—
— — die Entführung, Ballade von Bürger.	1	—
— — die Büßende. Ballade v. Gr. v. Stollb.	1	8
— — Leonore. Ballade v. Bürger.	1	16
— — Elwine, Ballade.	—	20
— — kl. Ballad. u. Lieder 1-6s Heft, jedes à	1	12
— — Lied von Treue. Ballade von Bürger.	1	—

Gesänge, Oden und Lieder mit Pianof.

BACH, C. P. E. Gellerts geistl. Oden u. Lieder.	1	8
BANCK, 6 Lieder.	—	8
BENECKEN, Lieder u. Gef. f. fühlende Seelen.	—	20
BENELLI, Ant. 4 Ariette e 2 Duetti.	1	—
BERLINISCHE ODEN und LIEDER. 3 Theile. jeder	1	12
BIEREY, G., B. Maurerlieder f. Kl. mit Violinbegl. ites Heft.	—	12
BREDE, S. F. Lieder u. Gesänge.	1	12
CHRISTMANN, Oden und Lieder.	—	20
CRAMER, C. F. Flora, enth. Compositionen von Gräfen, Bach, Kunzen, Reichardt etc.	1	16
DANZI, B. 6 deutsche Lieder, von ihm selbst gedichtet. Op. 15.	—	12
— — 6 dreistimmige Gesänge (ital. u. deutsch) für 2 Sopr. und Bass. Op. 16. No. 1.	—	12
— — — do f. Sop., Tenor u. Bass. Op. 16. No. 2.	—	12
— — 8 vierstimmige Lieder. Op. 17.	—	8
V. DITTERSDORF, das Mädchen von Kola, ein Gesang Ossians.	—	8
DOLES, Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern, vierst. mit bez. Bass.	—	20
V. DOPPELMAIR, G., Russische Volkslieder, für eine Singstimme; aus dem Russischen übersezt.	1	8
DUSSEK, Sei Ariette.	—	—
EBERL, J. J. Oden mit Melodien	—	8
EHRENBERG, der Abend v. Matthiesson.	—	6

	Thl.	gr.
EIDENBENZ, 12 Lieder	—	16
FERRARI, 6 Canzonette.	—	12
FLEISCHMANN, Melodien auf einige Lieder von der regierenden Fürstin von Neuwied.	—	12
FREYMAURERLIEDER, mit Melodien.	—	12
FREYTAG, Schubart. Lieder f. Kl. 1. 2. Samml.	1	8
GELLERTS Oden, von Berlin. Tonkünstlern.	—	16
Gesang bei Charlotte Corday's Urne, für Klav. m. Flöte, Violine u. Vlle.	1	—
GESELLSCHAFTSLIED: Auf hascht am Rosens.	—	2
GIARDINI, F. 6 Duetti a 2 Soprani.	—	8
HAESSLER, Elegie v. Florian.	—	3
HARDER, A., Lieder.	—	12
HAUSTUS, frohe und gesellige Lieder.	—	13
HAYDN, J. Gesänge (Oeuv. compl. Cah. VIII.)	3	—
— — do (— do — Cah. IX.)	3	—
— — Arie: Mit Würd' und Hohheit angethan, aus der Schöpfung.	—	4
— — 2 schottische Volkslieder. mit Kl. u. Viol.	—	4
— — Altschottische Balladen und Lieder nach den altschottischen Melodien ausgesetzt, mit deutscher Nachbildung von A. G. Wagner.	—	12
— — detto 2te Sammlung.	—	12
HEINE, F. Lieder	—	16
HELD, 6 Lieder.	—	12
HELLWIG, deutsche Lieder.	—	16
HILLER, Arien und Duetten von verschiedenen Komp. zu Cone.	1	—
HOFFMEISTER, Gesänge m. Begl. d. Pianof.	1	—
— — Gesellschaftslied von Jäger: O! wie lieblich ists im Kreise.	—	4
HORSTIG, Kinderlieder.	—	12
JADIN, L., 8 Canzonetten (ital. u. deutsch) für eine Singstimme.	—	12
JSOUARD, NICOLÒ, 6 Canzonetten (ital. u. deutsch) f. eine Singstimme.	—	12
JUGENDLIED, von Jani u. Fischer.	—	4
KUNZ, 24 deutsche Lieder.	1	10
KUNZEN, F. L. Ae. Compositionen von Cramers Oden und Liedern.	1	—
LAUER, Liedersammlung.	1	4
LEHMANN, v. des Mädchens Klage v. Schiller.	—	8
— — T. A. 12 Lied. v. Schub. Gotter u. Wildungen.	—	8
MEISTER- u. MINNESÄNGER, der neue.	—	10
MEYER, Cavatina.	—	4
MOSES, Oden und Lieder.	—	8
MOZART, 30 Airs et Chansons (Oe. compl. Cah. V.)	3	—
— — d. Bändch. e. scherzh. Terzett.	—	9
— — ehelicher guter Morgen.	—	3
— — eheliche gute Nacht.	—	3
— — Recitativ e Rondo „non temer amato bene“	—	12
NAUMANN, d. Blumenstrauß; Canzonette.	—	4
— — Samml. it., franz. u. deut. Lieder.	1	8
NEEFÉ, Melodien zu Herders Bilder u. Träume.	—	20
NISLE, G., 12 Lieder und ein charakteristisches Andante.	—	6
PAISIELLO, Canzonette, Padrona compatiame, ital. u. deutsch, mit Guit. od. Pianof.	—	6
— — Arie f. Kl., „schöne Mädchen, wer euch tr.“	—	5
PALLAS, Lieder f. Klavier u. Harfe.	—	8
PARADIS, 12 Lieder.	—	20
REICHARDT, I. F. Gesänge f. schöne Geschlecht.	1	16

	Thl.	gr.
RIEDEL, G. L. Freundschaft u. Liebe. Eine Sammlung vermischter Klavier- u. Gesangstücke.	—	16
ROHLER, der Frühling, in Gesängen.	1	—
ROLLE, I. H. Samml. geistl. Lieder.	1	—
— — David und Jonathan, Elegie	—	8
ROMBERG, A. 6 Lieder.	—	10
— — 6 Canzoni.	—	20
RÖSLER, 6 deutsche Lieder. 1ste Samml.	—	12
— — 6 Gesänge, 2te Sammlung.	—	16
— — Rundgesang.	—	4
SAUPE, deutsche Gesänge.	1	—
SCHICHT, J. G. Trost. Lina trauert etc.	—	4
SCHMIEDT, S. Gesang am Grabe d. K. Marie Antoinette.	—	12
— — fröhliche u. gefühlvolle Lieder.	—	18
— — Klavier- und Singstücke.	—	12
— — Trinklied in optima forma.	—	3
SCHREIBER, der Harfner und die Harfnerin, von Göthe.	—	4
SCHULZE, 6 Canzonetten, ital./u. deutsch.	—	12
SPAZIER, Lieder.	1	—
STATIONEN d. Lebens v. Langbein.	—	2
TEUMER, 6 Oden von Klopstock.	—	12
TOLERANZLIED nach Sheridan.	—	2
TRINKLIED, als Parodie auf den Marseiller Marsch, deutsch. und franz.	—	3

	Thl.	gr.
TRINKLIED, absolvirter Studenten.	—	3
TUCH, 12 Lieder.	—	12
ULRICH, Klavier- und Gesangstücke. 1tes Heft.	—	12
— — — — — 2tes Heft.	—	12
— — — — — 3tes Heft.	—	6
WALTER, Arie: Euch verlass'ich.	—	9
WEIMAR, Lieder.	—	6
WENCK, die Laube.	—	3
WOLFF, Lieder mit Melodien für Kinder.	—	6
WÖFL, J. Gesänge. 2s Heft.	1	16
ZUMSTEEG, F. R. 12 Lieder.	—	22
Hicraus einzeln:		
die Spinnerin, und die Rosenknoepe.	—	4
Lob der Geselligkeit.	—	4
die Spinnerin.	—	4
— — Gesänge der Wehmuth, von J. G. v. Salis, und Fr. Matthiesson.	—	20
— — drey Gesänge.	—	12
— — Iglou's, der Mohrin Klagesang.	—	8
— — Kanon m. Klav. aus „Elbondocani.“	—	3
— — Hagars Klagen.	—	12
— — Colma, Gesang v. Göthe.	—	20
— — Johannens Lebewohl, aus Schillers Jungfrau von Orleans.	—	10

Schubert, Johann Friedrich,

Neue Singe-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst
indrey Abtheilungen mit hinlänglichen Uebungsstücken

Leipzig [1804]

4 Mus.th. 1412

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527748-7

VD18 14698366-001